Geschichte

der bildenden Künste.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Achter Band.

Stuttgart.
Verlag von Ebner & Seubert.
1879.

Schnaase

Geschichte

der bildenden Künste

im 15. Jahrhundert.

Von

Dr. Carl Schnaase.

Unter Mitwirkung von Dr. O. Eisenmann

herausgegeben

von

Wilhelm Lübke.

Stuttgart.

Verlag von Ebner & Seubert.

1879.

Vorrede.

Als am 20. Mai 1875 Schnaase der Welt und der Wissenschaft durch den Tod entrissen wurde, fiel mir durch letztwillige Bestimmung des Heimgegangenen die eben so ehren- als verantwortungsvolle Aufgabe zu, den von ihm im Manuscript hinterlassenen achten Band seines grossen Werkes druckfertig zu machen und herauszugeben. Die eigentliche Bearbeitung war schon geraume Zeit vorher auf meinen Rath durch den Verfasser in die Hand des Herrn Dr. O. Eisenmann gelegt worden. Mit Zuversicht konnte auch ich der Sorglichkeit und Hingebung dieses jüngeren befreundeten Fachgenossen diese Aufgabe anvertrauen.

Die erste Hälfte der Arbeit, welche die niederländischen Malerschulen umfasst, trat verhältnissmässig bald an's Licht. Sie bot dem Bearbeiter und Herausgeber wenig Mühe, da der Verfasser bis kurz vor seinem Hinscheiden diese Partieen einer erneuten Durchsicht und Umgestaltung unterworfen hatte, die dem Bearbeiter nur übrig liess, etwaige neue Ergebnisse der literarischen und monumentalen Forschung hinzuzufügen. Man wird, wie ich glaube, finden, dass dies mit der erforderlichen Sorgfalt geschehen ist.

Ungleich grössere Schwierigkeiten verursachte die zweite Hälfte. Nicht sowohl wegen der beiden Kapitel, in welchen der Verfasser sich zur Betrachtung der italienischen Kunst wendet, und in welchen ich keinen erheblichen Anlass zu Ergänzungen fand, sondern vielmehr wegen der schwer wiegenden Kapitel über die deutschen Malerschulen, deren Bearbeitung wiederum Herrn Dr. Eisenmann zufiel. Hier lag eine Redaction vor, welche in die fünfziger und sechziger Jahre hinaufreichte, also von den bedeutenden Umgestaltungen, welche die Forschung erst in der jüngsten Zeit innerhalb dieses Gebietes herbeigeführt hat, selbstverständlich noch nichts enthalten konnte. Beispielsweise ruhte die Holbeinfrage noch auf dem Standpunkte der ersten Auflage des Woltmann'schen Buches und drehte sich mühsam in dem Labyrinth, welches die bekannten Fälschungen künstlich geschaffen hatten, indem sie die Spukgestalt eines malenden

Grossvaters Holbein ans Licht beschworen und dieses Phantom, sowie dessen angeblichen Enkel auf Kosten des Vaters Holbein bereicherten. Der Bearbeiter hatte hier einen schwierigen Stand, denn während uns der Grundsatz leitete, das Geisteswerk Schnaase's so unberührt wie möglich dem Publikum zu überliefern, musste hier nothwendig tiefer eingegriffen werden, um die Darstellung dem Standpunkt der heutigen Forschung gerecht zu machen. Wir glauben, dass der Respekt vor der Wissenschaft und die Pietät gegen ihren verehrten Meister gleichmässig dies Verfahren gebot. Man wird finden, dass trotzdem überall mit behutsamer Hand vorgegangen wurde, und dass die, wie immer durch edlen, klaren Fluss ausgezeichnete Darstellung Schnaase's dabei möglichst unberührt blieb. Wir haben ausserdem Sorge getragen, was wir zu ändern oder zuzusetzen Veranlassung fanden, durch eckige Klammern einzuschliessen, so dass dem Leser das Urtheil über diese Zusätze ermöglicht wird.

Wenn die Herausgabe dieser Schlusshälfte sich über Erwarten verzögerte, so trug die Schuld davon nicht blos die in der Sache selbst liegende Schwierigkeit, sondern mehr noch persönliche Schicksale meines geschätzten Collegen, die im Bunde mit der Uebernahme eines Amtes als Vorstand der königl. Gemäldegalerie in Cassel dem rascheren Fortschreiten des Werkes unübersteigliche Hindernisse in den Weg legten.

Leider ist es auch jetzt nur ein Fragment, was wir bieten. Es wird immer tief zu beklagen sein, dass es Schnaase nicht vergönnt war, die Darstellung der italienischen Kunst des 15. Jahrhunderts zu vollenden; aber wer hätte sich vermessen sollen, in seinem Geiste den Torso zu ergänzen? Seine Absicht ging darauf hinaus, bei länger gewährter Lebensfrist die Epochen der neueren Kunst seit dem sechzehnten Jahrhundert, die ihm genügend von der Forschung durchgearbeitet schienen, nur in grossen Umrissen nach ihrem geistigen Gesammtgehalt zu skizziren. Waren hier von ihm keine neuen Thatsachen zu erwarten, so hätte doch ohne Frage die geistvolle Tiefe seiner Betrachtungsweise, die von der heut allgemein herkömmlichen in wesentlichen Punkten sich unterschied, auch auf diese Partieen bedeutsame neue Lichter geworfen.

Es hat nicht sein sollen, und es bleibt uns nichts übrig, als auch für die verkürzte und doch so unerschöpflich reiche Gabe dem edlen Geiste des Hingeschiedenen verehrungsvollen Dank zu zollen.

Stuttgart, im Juli 1879.

W. Lübke.

Inhalt des achten Bandes.

Verzeichniss der Abbildungen.

Carl Schnaase.

Biographische Skizze

von

Wilhelm Lübke.

Am 7. September 1798 wurde zu Danzig Carl Julius Ferdinand Schnaase geboren, in einer Familie, die zu den Patriciern der ehemals mächtigen Hansestadt gehörte. Sein Grossvater war Chef eines alten angesehenen Handlungshauses und die Familie, deren Haus in der Wollwebergasse lag, besass stattlichen Grund und Boden auf der sogenannten Speicherinsel, der in späteren Jahren schwierig zu verwalten und nicht leicht angemessen zu verwerthen war.

Gewiss war es dem alten Herrn ein Schmerz, als es sich herausstellte, dass sein einziger Sohn, der Vater von Carl Schnaase, keine Neigung zeigte, sich dem Handelsstande zu widmen, sondern vorzog, die Rechte zu studiren. Zwar kehrte er nach Verlauf der Universitätsjahre in seine Vaterstadt zurück und trat in die nach der freistädtischen Verfassung übliche juristische Laufbahn ein; aber nicht auf lange Zeit. Als im Jahre 1793 Preussen Besitz von Danzig nahm, gab er seine 'Stellung auf, weil der freie Bürger sich nicht entschliessen konnte, sich als Beamter in den grossen Staat einreihen zu lassen. Von nun an hatte er keinen bestimmten Beruf, sondern beschäftigte sich ausschliesslich mit poetischen, namentlich dramatischen und historischen Studien, die ihn jedoch nicht ausgefüllt und befriedigt haben müssen, da er gegen den Schluss des Jahrhunderts die Vaterstadt verliess, und von da ab mit seiner Familie ein eigenthümliches Wanderleben führte. Er hatte sich mit einer jungen Dame aus Danzig, J. H. Scholz, verheirathet, die ihm schon einen Sohn und eine Tochter geboren, ehe Carl den Eltern geschenkt wurde, dem später noch ein Sohn folgte. Von der Mutter lag wohl Manches in der Natur des Sohnes, leider auch die zarte Constitution. Sie muss eine sehr feine anziehende Natur gewesen sein, deren Gesundheit den

Anstrengungen und wechselnden Zuständen, welche die Reisen mit sich brachten, nicht gewachsen war. Ihr Pastellbild, welches ihr Sohn Carl noch über seinem Sterbelager hängen hatte, zeigt liebliche anmuthende Züge. Seine Mutter war auch wohl noch mehr als der Vater Gegenstand kindlicher Liebe und Verehrung. Die Rücksicht auf sie griff tief in sein Leben und bestimmte dessen Gang in einer entscheidenden Zeit.

Nachdem Schnaase's Vater durch den Tod des Grossvaters in den Besitz eines Theils des elterlichen Vermögens gekommen war, beschloss er, etwa anderthalb Jahre nach Carl's Geburt, Danzig für immer zu verlassen, blieb auch bei diesem Entschluss, nachdem ihm mehrere Jahre später, durch den Tod seiner Mutter, die von einem vieljährigen Associé fortgesetzte Handlung zugefallen war. „Wir hielten uns", sagt Schnaase in einem von ihm verfassten kurzen Lebensabrisse, „vorzugsweise in Berlin auf, brachten jedoch meistens den Sommer, öfter auch ganze Jahre, auf grösseren und kleineren Reisen zu. Statt des heilsamen Eindrucks, den der stetige Anblick ernster und geordneter Verhältnisse gewährt, wurden daher meiner Knabenzeit die bunten Bilder eines Reiselebens vorgeführt."

Schnaase pflegte, die Unruhe seiner Kinderzeit bedauernd, wohl zu sagen, er habe seine Jugend im Reisewagen zugebracht. — Wir besitzen einige Hefte kindlicher Tagebücher, die Carl auf diesen Reisen geführt, und die einen näheren Einblick in dieselben gewähren. Es ist zu verwundern, wie bei einem so zerstreuten und zerstreuenden Leben die Entwicklung des Knaben so rasch fortschritt, dass er zu Ostern 1816, also vor Vollendung des achtzehnten Jahres, die Universität beziehen konnte. Den ersten Unterricht ertheilte der Vater selbst, scheint denselben auch auf den Reisen mit einer gewissen Pünktlichkeit fortgesetzt zu haben, und sobald die Familie sich irgendwo länger aufhielt, wurden Lehrer für die Söhne angenommen. Mit seinem siebenten Jahre, zu Ostern 1805, übergab der Vater Carl in Berlin der Leitung des Professors Hartung, welcher Vorsteher einer Privatschule war, die er bis zum Herbst des Jahres 1811, allerdings mit mancherlei Unterbrechungen, besuchte. Bis zum Jahr 1809 haben die Eltern meist in Berlin gelebt und dort ein

Haus gemacht, in welchem des Vaters Neigung zu ästhetischen und dramatischen Beschäftigungen der Geselligkeit ihr Gepräge gab. Wenigstens ersehen wir aus einem aufbewahrten Comödienzettel, dass 1809, am Geburtstage der Mutter, Scenen aus Wallensteins Tod, Maria Stuart mit Musikbegleitung, ein ganzes Lustspiel und ein Terzett aus Mozart's Schauspieldirector aufgeführt wurden, und dass Carl vor diesen Darstellungen einen vom Vater gedichteten Prolog sprach.

Den Winter von 1808 bis 1809 hatte die Familie in Paris zugebracht. Ein Tagebuch Carls, welches er in den letzten Wochen dieses Aufenthalts zu führen begann, gibt uns ein seltsames Bild des dortigen Lebens. Es hatte sich eine Art Häuslichkeit gebildet, allerhand Leute, Deutsche und Franzosen, werden erwähnt, mit denen man verkehrte, doch meist beschränkte sich der Umgang auf gemeinsame Ausfahrten oder Mahlzeiten, die man in den Café's und Restaurants einnahm. Erstaunlich ist es und zugleich der stärkste Beweis für die tiefbegründete sittliche Natur Schnaase's, dass er in diesem zerstreuenden, vergnügungssüchtigen Treiben sich jene zarte Gewissenhaftigkeit und Pflichttreue bewahrte, die ihn sein Lebenlang auszeichnen sollte.

Am 8. Juni verliess man Paris und reiste mit Extrapost ohne besonderen Aufenthalt dem Vaterlande zu. Von Braunschweig aus machte man einen Abstecher nach Helmstädt, um den Professor Beireis zu besuchen, dessen seltsamer, etwas räthselhafter Persönlichkeit, wie seiner reichhaltigen Sammlungen, Goethe ausführlich in seinen Tages- und Jahresheften von 1805 erwähnt. Auf Schnaase machte schon in seinem elften Jahre die Gemäldesammlung so grossen Eindruck, dass er die einzelnen Stücke, die stolze Namen trugen, wie Rafael, Michel Angelo, Correggio, notirt und beschreibt. Am 19. Juli wurde Berlin erreicht; der ältere Bruder war vorangeschickt, hatte unter den Linden eine Wohnung gefunden und gleich am andern Tage wanderten die Knaben wieder in die Schule.

Der Brand der Petri-Kirche, in deren Nähe die Familie später gezogen, der Einsturz des Thurmes ist das grösste Ereigniss, welches in den folgenden Monaten das Gemüth des Knaben erregte. Am

Schluss des Jahres, am 24. December, sah er den Einzug des Königs und der Königin bei ihrer Rückkehr von Königsberg, wobei ihm der Aufzug der Gewerbe viel Vergnügen machte, und schon wenige Seiten später berichtet er mit kindlicher Trauer, dass die Königin gestorben. Noch einmal wurde sie als Leiche durch das Brandenburger Thor geführt und der Knabe war Augenzeuge dieser ernsten Feier, bei der die Trauertrompeten ihm einen grauenvollen Eindruck machten.

In den nächsten Jahren ist sein Mittheilungsdrang weniger lebhaft gewesen, wir erfahren nichts Näheres über sein Verlassen der Hartung'schen Schule und seine Uebersiedelung auf das Gymnasium zum Grauen Kloster, wo er mit kurzer Unterbrechung blieb, bis die Ereignisse des Jahres 1813 vielen Berliner Familien und ebenso dem wanderlustigen Vater den Aufenthalt in der Hauptstadt bedenklich machten. Am 1. Mai brach man von Berlin auf, ohne bestimmten Plan, ohne zu ahnen, wie lange man sich in wechselnden Zuständen herumbewegen würde.

Mühsam rückte man vor auf schlechten Wegen, unter stets wiederkehrenden Schwierigkeiten, da es überall an Pferden mangelte und die Bauern die Familie nur mit zehn Pferden befördern wollten. Am 18. Mai war man nach sechstägiger Reise in Breslau und nahm Besitz von einem grossen Saale, in welchem jedes Familienglied seine besonderen Beschäftigungen verfolgen konnte. Hier hielten sich die Reisenden nur vierzehn Tage auf, die benutzt wurden, alles Sehenswerthe der Stadt kennen zu lernen. Man vergisst bei Aufzählung der Vergnügungen, der Theaterbesuche u. dergl., dass die Noth der Zeit die Reise veranlasste. Von Breslau ging es dann nach Prag, wo dasselbe Leben fortgesetzt wurde. Morgens gab der Vater den Knaben Unterricht, hielt diese zu regelmässiger Arbeit an; dann wurden die Merkwürdigkeiten der Stadt besehen, Ausfahrten gemacht, Abends das Theater besucht. Auch fehlte es nicht an Verkehr mit anderen geflüchteten Fremden, kurz man merkt an den Ereignissen, von denen das Tagebuch des fast fünfzehnjährigen Knaben berichtet, wieder nichts von der ernsten Zeit. Nur an dem Tage der Abreise ist er erregt durch das Leichenbegängniss des Generals Scharnhorst, das mit militairischem Pomp Statt fand, und die Stadt so in Bewe-

gung setzte, dass alles Andere zurücktrat und erst am Abend Pferde zu bekommen waren.

Wien war das letzte Ziel der Reise, an dem man sich auf einen längeren Aufenthalt einrichtete, auch einen Lehrer annahm, der die Knaben täglich unterrichten sollte. Trotz der Kränklichkeit der Mutter, die häufig in die Stille ihres Zimmers gebannt war, ass die Familie hier, wie früher in Paris, täglich auswärts; jeder Tag schien zum Vergnügen bestimmt, und die Abende wurden wieder fleissig im Theater zugebracht. Schnaase zeigt in dieser Zeit ein Gemisch von kindlichem Sinn und höheren Interessen, denn an demselben Tage erzählt er Morgens von der Freude, die er am Carousselfahren gehabt, kritisirt Abends scharf die Solotänzerin, deren Sprünge im Ballet ihn entsetzt haben, und kauft sich dazwischen die Köpfe von Cicero und Homer. Die Zeitereignisse gestalteten sich inzwischen so günstig, dass man die Rückkehr nach Berlin unternehmen konnte. Am 18. October kam die Familie dort an, gerade rechtzeitig, um am 20. die Erleuchtung der Stadt mit zu erleben, durch welche man die Schlacht bei Leipzig feierte. Nun nahm das Schulleben wieder seinen Anfang und Schnaase erneuerte die im Jahre 1806 gemachte Bekanntschaft mit Ad. v. Ladenberg, dem späteren Cultus-Minister, der sein Gefährte während der Schulzeit blieb, und mit welchem ihn eine warme Freundschaft während seiner Studentenjahre verband. Auch hielten beide Männer in späteren Jahren die alten Beziehungen fest, wenngleich ihre Wege in mancher Beziehung aus einander gingen. Bis zum Jahre 1815 genoss Schnaase ruhige Jahre der Entwicklung in gleichlaufender Häuslichkeit, dann zerstörte dieselbe der Tod des Vaters, und noch ehe Carl die Schule verliess, löste sich das elterliche Haus auf. Die Mutter nöthigten, wie es scheint, geschäftliche Angelegenheiten im Frühling dieses Jahres zu einem längeren Aufenthalt in Danzig, und ihr Sohn Carl blieb bis zum Herbst 1816 allein in Berlin zurück. Die Herbstferien benutzte er zu einem Besuche seiner Familie und sah zum ersten Mal mit Bewusstsein die Vaterstadt, deren Lage und alterthümliches Aussehen ihm einen grossen Eindruck machte. Zu Ostern vertauschte Schnaase die Schule mit der Universität. Ein Abgangszeugniss ist nicht vorhanden, wohl aber ein Schrift-

stück Savigny's, welches bezeugt, dass er bei ihm im Sommer 1816 Institutionen und Rechtsgeschichte, im darauffolgenden Wintersemester Pandekten gehört habe. Das ist das einzige Document über den Gang seines Lebens, das wir aus dieser Zeit besitzen. Auf das Studium der Jurisprudenz hatte ihn weniger eine besondere Neigung, als die Wahl des Vaters geführt. Er sagt darüber: „Mein Vater, der die Nachtheile, welche aus dem Mangel eines festen und einfachen Lebensberufes erwachsen, an sich erfahren hatte, wollte an seinen Söhnen den Versuch machen, sie durch frühzeitige Bestimmung an einen solchen zu gewöhnen und zu fesseln. Ich war zur Wiederaufnahme der von ihm verlassenen juristischen Amtsthätigkeit bestimmt und fand bei meiner Unkenntniss des Lebens keinen Grund, dieser mir seit meinen Knabenjahren wiederholten Anordnung zu widerstreben. So bezog ich denn bald nach seinem Tode, im Jahre 1816, die Berliner Universität. Die Zeit war tieferer, wissenschaftlicher Ausbildung nicht günstig. Die Kriege von 1813 und 1815 hatten die Jugend in frühe praktische Thätigkeit eingeführt. Die meisten, welche, aus ihnen zurückgekehrt, auf die Universität gelangten, waren daher auf raschen Uebergang in das amtliche Leben bedacht, oder beschäftigten sich mit unreifen Plänen eigenen tieferen Eingreifens in die politische Entwicklung der Zeit. Wir Jüngeren, die an den Kriegen nicht selbst Theil genommen hatten, wurden von diesem unruhigen Treiben mehr oder weniger ergriffen; die Ruhe zu theoretischen Studien fehlte mehr als je. Der Gedanke, von der Anordnung meines Vaters abzuweichen, kam daher in mir nicht auf. Dazu trat, dass Savigny's klarer, von philosophischer Wissenschaftlichkeit durchbildeter Vortrag mich mit den juristischen Studien befreundete, denen ich mich mit Eifer ergab“.

Im Herbst 1816 richtete sich Schnaase's Mutter wieder häuslich in Berlin ein, nachdem sie die Sommermonate in Dobberan zugebracht, wohin Carl ihr seinen Entschluss meldet, den kommenden Winter in Berlin zu bleiben, und nicht dem Wunsche seines Freundes Ladenberg folgend, nach Halle zu gehen. „Abgesehen davon, dass ich Dir schuldig bin hier zu bleiben“, heisst es in einem Briefe, „wäre es für meine Studien sehr nachtheilig, wenn ich nicht hier

bliebe, auch würde ich nie nach Halle gehen, dessen roher burschikoser Ton mir sehr verhasst ist."

Im Frühling 1817 verliess Schnaase die Universität Berlin, um nach Heidelberg zu gehen, und gelangte nun erst zu der Reife, die ihn fähig machte, aus eigenem Antrieb und Entschluss seinen Weg zu suchen, und die tieferen Bedürfnisse seines Wesens zu erkennen. „Erst in Heidelberg", sagt er selbst, „glaubte ich zu bemerken, dass ich wenig für eine praktische Laufbahn, mehr für theoretische Studien geeignet sei. Der naheliegende Gedanke, mich dem juristischen Lehrfache zu widmen, wurde jedoch durch den abmahnenden Rath eines berühmten Heidelberger Rechtslehrers (Thibaut) wankend gemacht, und bald durch die mächtig anziehende Kraft, welche Hegels philosophische Lehren auch auf mich ausübten, in den Hintergrund gedrängt."

Von Ladenberg, der schon ein Semester in Heidelberg studirt hatte, in Darmstadt empfangen, zog Schnaase Ende April mit ihm zu Pferde in die Musenstadt ein, die ihn beim ersten Anblick eigentlich enttäuschte. Seine Wohnung am Fusse des Schlossberges, von einem Garten umgeben, der ihn an den elterlichen in Danzig erinnerte, bot die herrlichste Aussicht; schon nach wenigen Tagen hatte der Zauber der Gegend ihn gefangen, so dass er der Mutter schrieb: „Die Beschreibung von Heidelberg, welche ich Dir bei meiner Ankunft entworfen, muss ziemlich trübe ausgefallen sein, so wie auch die ersten Tage hier wirklich waren. Jetzt bin ich schon bei weitem mehr mit dem Aufenthalte zufrieden, die Gegend ist reizend, und bei den schönen Maitagen, die Alles in schnelle Blüthe gesetzt haben, gewähren die Spaziergänge auf die Berge und im Thal, den Neckar entlang, ungemein viel Genuss. Ich lebe sehr still und bin ein fleissiger akademischer Bürger. Um fünf, halb sechs, steht man auf, arbeitet bis sieben; mit Collegien und einer Fechtstunde, die dazwischen fällt, wird es zwölf. Dann geht es zu Tische, man isst so viel wie möglich, geht dann eine halbe Stunde bald auf der Brücke, bald in der Stadt herum. Nachmittags habe ich noch ein Collegium, die übrige Zeit wird gearbeitet, und um sieben Uhr mache ich noch einen Spaziergang in eines der nächsten Dörfer oder auf's Schloss, lege mich um

zehn Uhr nieder, und so wird ein Tag wie der andere angefangen und beschlossen."

Das Zusammenleben mit Ladenberg gestaltete sich sehr befriedigend, und so empfand er schmerzlich, dass dieser auf den Wunsch seines Vaters sich entschloss, schon im Herbst nach Berlin zu gehen. „Für alle Vortheile", sagt Schnaase, „die er bei diesem Wechsel findet, kann ich ihm nicht Ersatz geben, aber es bleibt für mich sehr unangenehm, weil wir die kurze Zeit, die wir jetzt wieder zusammen zubrachten, in so brüderlicher Harmonie lebten, dass man uns fast nie getrennt sah. Zwar hat sich ein kleiner Kreis um uns gebildet, aus dem mir Manche recht lieb und werth sind, doch steht mir keiner so nah wie er. Den nächsten Winter bleibe ich nun noch hier, durchlebe ihn so gut es gehen will, bin fleissig und amüsire mich so gut wie möglich. Ostern gehe ich auf alle Fälle hier fort, und wenn ich ungebunden wäre, würde ich mein letztes akademisches Jahr in Göttingen zubringen, wo ich die meiste und beste Gelegenheit zu lernen fände, leider muss ich aber nach Preussen zurück, um ein Jahr zu dienen. Die schlechten Aussichten, die für unser kleines Vermögen sind, wirken auf meine Wünsche und Pläne, und bestimmen mich, den Weg zu wählen, der am schnellsten zu einem bestimmten Ziele führt; dass dies indessen auch seine Grenzen hat, und nicht allein beachtet werden darf, ist etwas, das auch nicht vergessen werden sollte."

Verschiedene Stammbuchblätter aus der Heidelberger Zeit sind voll von heiteren Randbemerkungen und Erinnerungen und zeigen, dass das Leben leichter und lustiger ergriffen wurde, als man aus dem Ton der Briefe an seine Familie schliessen sollte. Doch legt Schnaase den meisten Werth auf den Umgang mit Wenigen und sagt im Rückblick auf sein Studentenleben: „Das sogenannte Burschenleben, dessen Reize hauptsächlich Solche mit recht lebhaften Farben schildern, die eben der Schule oder einer strengen häuslichen Zucht entlaufen, und sich in einer desto grösseren Zügellosigkeit gefallen, ist mir keine angenehme Sache, und es will mir keine preisenswerthe Freiheit dünken, in einer Stadt zu leben, wo an jeder Strassenecke Aufpasser stehen. Diese und manche andere Dissonanzen entfernen mich von

den gewöhnlichen Burschen, besonders da mir keine der hiesigen Parteien gefällt."

Die Herbstferien führten den jungen Studenten zum ersten Male in die Wunder der Schweiz. Er durchwanderte mit einigen Freunden das Berner Oberland und kehrte im October zu seinen Studien zurück. Die schönen Herbsttage breiteten eine befriedigte Stimmung über ihn, und er sagt in einem Briefe: „Ich weiss nicht ob Du Dich erinnerst, dass der Herbst mir immer eine so sehr liebe Jahreszeit war, wenn sich in der frischen warmen Luft alles so lebendig rührt, und der schöne Farbenwechsel bei einem reinen Himmel uns um so mehr erfreut, weil jeder Tag uns wie ein liebes, unerwartetes Geschenk kommt. So ist's auch jetzt. Die Luft bleibt fast stets hell, die Berge nehmen sich bei dem bunten Farbenspiel sehr schön aus, und selbst die Nebel geben oft eine angenehme Veränderung, wenn sie sich an die Berge lagern und bald hier, bald dort eine Strecke umhüllen."

Die Correspondenz des folgenden Winters beschäftigt sich viel mit der Frage, wo und wann Schnaase sein Dienstjahr machen würde, und es schien am meisten gerathen, nach Berlin zu gehen. Bei der Erwägung dieser Frage tritt ein gewisses Schwanken, eine Unsicherheit des Entschlusses hervor, die Schnaase auch in späteren Jahren eigen war. Es ward ihm schwer, sich schnell und bestimmt für eine Sache zu entscheiden, weil er sie von zu vielen Seiten betrachtete. Die Studien fesselten ihn immer mehr und zwar in weiterem Sinne, die Grenzen seiner Fachwissenschaften überschreitend. Zu den inneren Schwierigkeiten gesellte sich eine äussere. Die Vermögensverhältnisse der Familie hatten sich nicht verbessert, und er hatte seine Ausgaben nicht ängstlich abgewogen, so dass er nun die Mutter um einen Zuschuss bitten musste. Bezeichnend für seine damalige Gemüthslage und seinen Charakter sind seine Briefe an diese. Am 20. Juni schreibt er ihr: „Was die Ursachen betrifft, dass ich, nachdem ich mehrere Male das Unangenehme eines solchen Verhältnisses gefühlt, dennoch nicht vorsichtiger geworden bin, mich davor zu bewahren, so liegen sie einerseits darin, dass ich in manchen Stücken, so in Allem, was die Art der Ausbildung betrifft, die nur in diesem kurzen Zeitraum

möglich ist, von dem ich ja leider schon gar zu viel leichtsinnig mir habe entschlüpfen lassen, mir höchst ungern etwas versage, ja es für tadelnswerth halte, es zu versagen, wenn die Möglichkeit es zu schaffen, sich nur auf irgend eine Weise zeigt. Eine andere und ohne Zweifel der inneren Verbindung nach, sowie der äusseren Folgen wegen, schlimmere Ursache liegt in einem gewissen schwankenden Wesen, das zwar mit den Jahren mehr und mehr schwinden soll, und wie ich hoffe, wird, da besonders schon die nächsten Zeiten einige feste und beständige äussere Zwecke fordern, das mich aber noch immer nicht ganz verlassen kann. Dass der Grund davon nicht schlecht zu nennen ist, wenn er in einem aufrichtigen Streben nach etwas Wahrem und Heilsamen besteht, und dass dann hier tausend Irrthümer besser sind, als eine selbstgefällige Einseitigkeit, wie ich sie bei meiner geringen Erfahrung so häufig an denen gefunden habe, die sich durch eine an sich sehr achtungswerthe Gleichmässigkeit ihrer äusseren Handlungsweise den Schein einer Consequenz früh gegeben hatten, ist wohl gewiss, allein es kann keineswegs eine Vernachlässigung der Sorge für äussere Verhältnisse rechtfertigen. Verschwendung ist nicht etwas, das ich mir wirklich vorwerfen kann, besonders da ich gar nicht ausgezeichnet viele Bedürfnisse habe, allein der grösste Mangel an meiner jetzigen Lebenseinrichtung ist der, dass ich gewisse Wahrheiten und Grundsätze vielleicht zu überspannt nahm, und so sie nicht in das richtige Verhältniss zu dem setzte, was die äussere Lage der Dinge nothwendig machte."

Am 12. Juli schreibt er sodann: „Dein Anerbieten, welches mir möglich macht, zu meiner beschlossenen Studienzeit noch ein halbes Jahr hinzuzufügen, war aus meiner Seele gesprochen. Nur die Rücksicht auf die unangenehmen Verhältnisse unsres Vermögens konnten mich bewegen, den Uebertritt in's bürgerliche Leben zu beschleunigen. Auf der anderen Seite ist der Schmerz über den Verlust der Zeit, die ich theils auf der Schule, theils im ersten Jahre auf der Universität mit entbehrlichen Kenntnissen und Nebendingen wichtigeren Zwecken entzogen habe, zu gross, als dass ich nicht wünschen sollte, die Zeit, die mir übrig bleibt, zu verlängern, und dass ich sie gewissenhaft anwende, dafür bürgt mir der hohe Begriff, den ich von

den Pflichten habe, die mit dem Staatsdienst verbunden sind, besonders in einer so äusserst wichtigen Krise, wie die jetzige ist. Daraus folgt denn die grösste Sorgsamkeit in der Wahl der Universität für die letzten anderthalb Jahre. Das Dienstjahr, welches für die beiden letzten Semester verschoben bleibt, ist am geeignetsten in Berlin zu machen, und obgleich dieser Ort durch die Abwesenheit statt zu gewinnen bei mir verloren hat, werde ich wohl dorthin gehen. Die Universität verbessert sich ja mit dem nächsten Winter bedeutend, auch ist es angenehm, dass ich gewisse Zweige der Studien, namentlich Philosophie und Naturwissenschaften, während des Militärjahres und im Anfange meiner Anstellung fortsetzen könnte. Ueber den jetzt sich nähernden Winter bin ich noch in der grössten Unentschlossenheit und schwanke zwischen Jena und Göttingen."

Bald darauf heisst es in einem Briefe vom 6. September: „Berlin ist in wissenschaftlicher Hinsicht nichts Kleines, nach dem Zeugnisse Aller jetzt die beste Universität in ganz Deutschland. Erkundige Dich bei Sachverständigen um zu erfahren, ob eine andere Universität Juristen habe, die sich über Savigny und Hasse; oder Philosophen, die sich über Hegel und Schleiermacher; und Sprachforscher und Alterthumskenner, die sich über Wolf setzen dürfen. Dies sind aber die Punkte, die mich interessiren, und darum hoffe ich, dass Du mit meiner Wahl zufrieden bist."

In diesen Briefen ist ein Motiv nicht in seiner ganzen Bedeutung erwähnt, das auf Schnaase's Entschluss wirkte: der Einfluss, den Hegel auf ihn ausübte, und der ihn nach seinen späteren Aufzeichnungen in eifrige und leidenschaftlich betriebene Studien zog, denen er sich in tiefster Einsamkeit widmete.

In den ersten Tagen des October verliess Schnaase Heidelberg, und langsam, die Postfahrten oftmals durch Fusswanderungen unterbrechend, gelangte er in der zweiten Hälfte des Monats nach Berlin. Mit widerstreitenden Gefühlen wanderte er durch die wohlbekannten Strassen: „Alles Thun und Treiben ist so sehr dem gleich, in dem ich es verliess, dass ich augenblicklich der dazwischen liegenden Zeit vergessen konnte, und dann wieder alle meine Verhältnisse in Vielem

so ganz anders, ja meine Denk- und Lebensweise in vielen Stücken gar nicht mehr dieselbe."

Das Landwehrbataillon, in welchem Schnaase nun sein Dienstjahr abmachen wollte, war geschlossen und überzählig, er konnte nicht eintreten. Auch andere Bemühungen scheiterten für den Augenblick, und so schob er die lästige Pflicht abermals hinaus und beschloss gänzlich den Studien zu leben, um am Schluss des Sommersemesters sein Examen zu machen. Nach demselben wollte er nach Danzig gehen, in den Staatsdienst eintreten und das Militärjahr damit verbinden.

Nun begannen jene philosophischen Studien, die ihn tief ergriffen und über die er selbst sagt: „Ich folgte im Herbst 1818 Hegel nach Berlin, hörte seine Vorträge, las seine Schriften, studirte dabei eifrig ältere und neuere Systeme, und belegte nur um meine Immatriculation zu rechtfertigen, irgend ein juristisches Collegium. Jedoch weit entfernt, mich zu befriedigen, beunruhigten mich innerlich diese Studien um so mehr, je mehr sie mich anzogen. Es ging mir, wie gewiss vielen Anderen: ich suchte in der Philosophie, was sie nicht gewähren konnte. Aufgewachsen in der Zeit, wo die Herrschaft eines dürftigen, mattherzigen Rationalismus in der französischen Philosophie noch fast ungebrochen war, empfanden wir ein religiöses Bedürfniss, die Sehnsucht nach einem festen Standpunkte für das innere Leben, und glaubten die Befriedigung nicht in der Religion selbst, sondern in der Wissenschaft zu finden. Diese Erwartung wurde getäuscht. Das Hegel'sche System imponirte mir durch seinen weiten Gesichtskreis, durch die Verbindung des Conkreten, nicht bloss der Natur, sondern auch der Geschichte mit den Kategorien des logischen Gedankens. Aber es kam mir doch vor, als ob ich nur eine tautologische Auseinanderlegung dessen erhielt, was ich schon im Bewusstsein hatte, und dabei Gefahr lief, diese Abstractionen mit der Realität der Dinge zu verwechseln, mich in ihnen zu verlieren."

Wenn Schnaase die tiefere Befriedigung, welche seine religiös angelegte Natur von der Beschäftigung mit der Philosophie erwartete, nicht aus ihr schöpfte, so ist doch diese von einem solchen Einfluss auf sein wissenschaftliches Leben geworden, dass wir uns seine spätere hohe Bedeutung auf dem Gebiet der kunstgeschichtlichen Darstellung

ohne jene philosophischen Studien gar nicht zu denken vermögen. Durch diese Schule erhielt sein Geist die Richtung auf die Speculation, auf tiefe Ergründung der hinter den Erscheinungen verborgenen Gesetze. Nie würde er ohne sie zu einer solchen Vertiefung der kunstgeschichtlichen Anschauungen durchgedrungen sein, wie sie ihm eigen war. Seine universelle, tiefsinnige, die ganze Welt der Erscheinungen auf ihre geheimsten Gründe erforschende Geistesart, die der Kunstgeschichte ganz neue Perspectiven geschaffen, sie zur Alles umfassenden Culturgeschichte der Menschheit erweitert und vertieft hat, ist ohne die gründliche Beschäftigung mit der Hegel'schen Philosophie, ohne die hier gewonnene dialektische Schulung nicht zu denken.

Bei Hegel hörte Schnaase in diesem Winter Vorlesungen über Encyclopädie der philosophischen Wissenschaften und bei Wilken Geschichte des Mittelalters. Das Berliner Leben sagte ihm in dieser Zeit wenig zu, er zog sich aus den Kreisen zurück, in welchen er früher heimisch gewesen war, und schon während des Wintersemesters flogen seine Gedanken über den Sommer hinaus und beschäftigten sich mit den Bildern des Familienlebens, welches jenseits desselben lag. In einem Brief an die Mutter vom 19. Februar heisst es: „In der That, es lässt sich kaum sagen, mit wie lieblichen Farben ich mir unsere Häuslichkeit ausmale. Ich denke es mir so schön, wenn wir uns Abends, die Brüder vom Comtoir, ich von den Acten aus meinem Studirstübchen, zu Dir herüber begeben, und nach gewohnter Sitte über Vergangenheit und Zukunft und was sich sonst zuträgt, schwatzen, bis es 11 Uhr wird, und wir, die Lichter in der Hand noch eine Viertelstunde nach der anderen bleiben, und wenn wir wetteifern, wer am meisten zur Unterhaltung unseres kleinen Kreises beiträgt, oder wenn gar unsere Hausgenossenschaft noch um eine liebe Tochter sich erweiterte, in der Du Dich wieder jung sähest, und die, uns Allen ein erfreulicher Anblick, das Haus mit neuen Beziehungen erfüllte. Oder wenn wir irgend einen Tag zum Sabbath machen und uns früher versammeln und vor Dir musiciren oder lesen, und irgend ein noch zu findender Freund und ein paar liebenswürdige Hausfreundinnen auch dabei sind. Bis dahin, dass diese schöne Zeit angehen kann, will ich nun hier so still fortleben wie jetzt.“ Kurze Zeit

darauf, am 14. März, schreibt er: „Meine neueste Periode ist eine etwas faule Periode. Es überfällt mich in der Regel gegen das Ende der Collegien, wenn einer nach dem andern sich zum Aufbruch rüstet, und jeder seinen Plan und seine Hoffnungen zum Abschiede auskramt eine sehnsüchtige Unruhe. Wie den gefangenen Zugvogel zur Wanderszeit treibt sie mich im Käfig ziemlich zwecklos hin und her, und das Arbeiten stockt eine Zeitlang bis der Paroxysmus sich von selbst legt, oder irgend eine Kur ihm den Garaus macht. Zunächst hoffe ich mich durch etwas mehr Bewegung hier herzustellen. In spätestens 14 Tagen sind alle Collegien geschlossen, aber am 13. April ist der Anfang wieder festgesetzt, und die Natur ist noch zu sehr zurück, um eine Reise mit Genuss zu versprechen. Den Anfang der Ferien bleibe ich auf alle Fälle hier. Nimmt meine Wanderlust sehr zu und erwacht das Jahr diesmal zusehends früh, so mache ich mich etwa Anfang April plötzlich auf, so wie ich im vorigen Jahre von Heidelberg von einem Nachmittagsspaziergange plötzlich verschwand und eine Reihe von Tagen wegblieb, ohne Jemand etwas wissen zu lassen."

26. April: „Die Ferien sind jetzt vorüber und ich habe die Feiertage trotz des lieblichsten Frühlingswetters unbenutzt gelassen. Zu einer weiteren Ausflucht war es zu spät geworden, nachdem mich die ersten rauhen Tage abgeschreckt hatten. Mein letztes halbes Jahr auf der Universität hat seinen Anfang genommen und ich will es möglichst gewissenhaft benutzen; ist es ja doch die Henkersmahlzeit meiner Lehrjahre in gewissem Sinne. Während des Stillstands der Collegien war meine liebste Erholung das Theater, namentlich mehrere köstliche Opern. Das Theater ist in dem faden, staubigen Berlin noch das Einzige, das sich mit Freuden geniessen lässt. — Mein Studirstübchen, ich bewohne seit dem 1. April mein Sommerquartier, ist allerliebst. In den warmen Ostertagen brachen aus den Fruchtbäumen, welche mich umgeben, die Blüthen ohne Zahl hervor, und nicht lange, so war die weite Strecke der zusammengrenzenden Gärten in ein wogendes Schneemeer verwandelt, über dem ich, wie in einer freundlichen Gondel, sitze."

Am 6. Juli absolvirte Schnaase sein erstes juristisches Examen, und am 26. Juli erhielt er auf sein Gesuch die Verfügung, dass er

als Auscultator bei dem Land- und Stadtgericht zu Danzig beschäftigt werden würde.

Damit unterbrach Schnaase die philosophischen Arbeiten seines letzten Studienjahres, wie er sagt, von dem Bedürfniss getrieben, sie, ehe er sich ihnen ganz hingebe, gleichsam in näherer Berührung mit dem praktischen Leben zu erproben. Auch mag der Einfluss der Mutter dabei thätig gewesen sein, da er über diese Periode seines Lebens, aus welcher uns leider alle gleichzeitigen Aufzeichnungen fehlen, in dem öfter erwähnten Aufsatze sich folgendermaassen ausspricht: „Das Andringen meiner Mutter kam zu dem eigenen Bedürfniss und bewog mich, in einen praktischen Beruf zu treten. Sie war beunruhigt über das Schwankende meiner Neigungen und wünschte die Beendigung meiner schon über das gewöhnliche Maass ausgedehnten Studienzeit, meinen Uebergang in eine geordnete Laufbahn. Ich entschloss mich daher rasch, bestand mit Hilfe meiner früheren juristischen Studien die nöthige Prüfung und rüstete mich in Danzig, dem Wohnsitz meiner Mutter, den praktischen Dienst anzutreten, nicht ohne den Plan, in dieser veränderten Stellung mich näher zu prüfen und später mich ganz der Wissenschaft zu widmen.

„Bevor ich dorthin abging, führte mich eine Erholungsreise nach Dresden. Mit der bildenden Kunst war ich bisher wenig in Berührung gekommen, die Unruhe des früheren Reiselebens, die Beschäftigung mit dramatischer Poesie und Darstellung, die im väterlichen Hause durchaus vorherrschte, waren der Entwicklung des Sinnes für jene ruhigere Kunst nicht günstig gewesen. Der Zeichenunterricht, den man mir ertheilt hatte, war noch weniger geeignet gewesen, mich anzuziehen. In Heidelberg hatte ich zwar die Sammlung der Gebrüder Boisserée wiederholt und mit Freude gesehen, allein auch sie hatte, sei es, dass die alterthümlichen Formen der in ihr vertretenen Schule mir noch zu fremdartig waren, sei es, dass meine eigene innere Unruhe mich daran verhinderte, keinen bleibenden und entscheidenden Eindruck auf mich gemacht. Die Dresdener Sammlung mit ihren Meisterwerken aus der Zeit höchster Kunstblüthe ergriff mich auf's Tiefste. Ich fühlte ein Verständniss, das ich nicht geahnt hatte und konnte mich in der Betrachtung nicht

sättigen. Andere Reisepläne aufgebend verlängerte ich meinen Aufenthalt auf mehrere Wochen, die noch frischen Eindrücke begleiteten mich in das mütterliche Haus".

Vom October 1819 bis Februar 1821 blieb Schnaase nun in Danzig, dann machte er das zweite Examen und ging als Referendarius nach Marienwerder. Es findet sich in den Papieren keine Spur, dass er sein Dienstjahr in dieser Zeit gemacht habe und es scheint, dass er von dieser Verpflichtung frei geworden ist, die ihm während des Berliner Aufenthalts so schwer auflag. — Leider ist weder über die Dresdener Reise, noch über diesen Aufenthalt in der Vaterstadt irgend etwas Schriftliches vorhanden; von der Correspondenz aus Marienwerder liegt nur ein Brief vor, in den ersten Tagen nach der Uebersiedelung geschrieben. Er fühlt sich wenig behaglich, was, wie er sagt, „wohl unzweifelhaft in den Verhältnissen zum Theil, zum Theil aber auch an mir liegt. Von Zeit zu Zeit ist es ein vortreffliches Seelenbad, sich in ganz fremde Verhältnisse zu begeben, und wenn es, wie die wirklichen Bäder, bei zu starkem Gebrauche schwächt und bloss eine äusserliche Geschmeidigkeit hinterlässt, so ist es, mässig angewendet, ungemein heilsam. Wenn man eine Zeitlang an einem Orte, und nun gar in dem elterlichen Hause gewesen ist, so kann es nicht fehlen, dass man sich in allerlei freundlichen Verhältnissen und bekannten Beziehungen eine warme und bequeme Lage schafft, in der dann mehr oder weniger ein gutmüthiger Hochmuthsteufel und Eigendünkel sich hervorthut. Wie verlassen und entblösst fühlt man sich daher nun, wenn man plötzlich in fremde Umgebungen gestossen ist, wo Alles sich dreht, ohne sich um die gleichgiltige, vorher unbekannte Persönlichkeit zu kümmern, und wo es daher nicht fehlen kann, dass hier oder da unsere schwachen Seiten auch einen Stoss bekommen. Eben dadurch weist es uns aber auf diese hin und wird so der beste Lehrmeister.

An Vergnügungen fehlt es fast vollkommen, Marienwerder ist ein Arbeitshaus; keuchend kommt man von den Acten zusammen, um sich zu erholen und zu zerstreuen, aber wenige Augenblicke, so hat sich das Gespräch wieder darauf gewandt, und wie von einer Schreckgestalt verfolgt, sieht man endlich ein, dass alles Fliehen

nichts hilft und ergibt sich in sein Geschick, bis man dann endlich fast soweit ist wie der König Midas, unter dessen Händen Alles zu ungeniessbarem Gold wurde; Alles wird hier von dem so gar unscheinbaren Actenstaube bedeckt".

Marienwerder gewann wenig bei längerem Aufenthalte, es war eine Zeit der Entsagung, welche Schnaase dort zubrachte, bis er, nachdem er das dritte Examen abgelegt hatte, als Assessor nach Königsberg ging. Dort machte er bald die Bekanntschaft des Dr. Roestell, der sich als Privatdocent in der juristischen Facultät habilitirte und mit dem er bis zu seinem Tode in Freundschaft verbunden blieb. Diesem Freunde verdanken wir die folgenden Mittheilungen, die ein lebendiges geistiges Bild geben von dem Eindruck, den Schnaase's Wesen und Streben in dieser Zeit machte:

„Unsere Bekanntschaft datirt seit 1826. Schnaase war damals als Assessor bei dem Oberlandesgericht in Königsberg angestellt und wurde nicht bloss als tüchtiger Jurist, sondern auch um seiner allgemeinen Bildung sehr geschätzt. Die gleiche Neigung zur Hegel'schen Philosophie und andere gemeinsame Berührungspunkte verknüpften uns enger mit einander. Ein Tag war festgesetzt in der Woche, an dem wir den Abend abwechselnd bei dem einen und dem anderen zusammenkamen, um mit einander Hegel's Phänomenologie des Geistes zu lesen, was dann gewöhnlich zu weiteren Gesprächen führte. Was ihn nach seinen Aeusserungen besonders anzog, war in den innersten Kern des Geistes eines jeden Volkes einzudringen, um sich aus ihm die einzelnen Erscheinungen desselben zu erklären. Daher hatte die Art und Weise, in der Savigny das Römische Recht als Produkt des Römischen Volksgeistes behandelte, auf ihn einen so bedeutenden Eindruck gemacht und ihn lange Zeit beschäftigt. Auf dem Gebiet der Rechtswissenschaft hatte er jedoch diese Richtung nicht weiter verfolgt, indem sich ihm später die Kunst als der Gegenstand darbot, an welchem sich ihm das innerste Wesen des besonderen Volksgeistes erschloss. Diese Richtung, die später in seinen niederländischen Briefen, wie in seinem grossen, umfassenden Werke so entschieden hervortritt, verdankt er seinen philosophischen Studien; er hat zwar die Hegel'sche Philosophie später überwunden,

es waren jedoch nur die Fesseln der Schule, die sein nach Freiheit strebender Geist von sich abgeschüttelt; die höhere Weihe hatte er von ihr empfangen, so wie er auch durch die Beschäftigung mit ihr die dialektische Gewandtheit gewonnen hat, welche seine Arbeiten, besonders die Einleitung seiner Kunstgeschichte, bekunden."

Um die Mitte des Sommers 1826 überraschte Schnaase den Freund durch die unerwartete Mittheilung, er sei um Urlaub eingekommen und wolle auf ein Jahr nach Italien gehen. Er forderte Roestell dringend auf, ihn zu begleiten und dieser liess sich nach kurzer Ueberlegung dazu bestimmen.

Wir wissen dass ein Aufenthalt in Dresden Schnaase schon früher nachhaltige Kunsteindrücke gegeben; dass es aber zuvörderst die Liebe zur Kunst gewesen, die ihn zu dieser Reise nach Italien geführt, bezweifelt der Freund. Er sagt darüber: „Eine solche hatte sich weder in seinen Studien vorzugsweise gezeigt, noch war sie im persönlichen Verkehr hervorgetreten. Es war mehr ein bestimmtes Bedürfniss nach einem Gegenstand geistiger Anregung, was ihn nach Italien führte, da er in seiner praktischen Thätigkeit, so ernst und gründlich er sie nahm, keine Befriedigung finden konnte." Aber freilich schon die Vorbereitungen zu einer italienischen Reise, wenn anders eine solche mit Nutzen verbunden sein sollte, führten zur Beschäftigung mit der Kunst. Erinnern wir uns daran, in welche Epoche diese erste italienische Reise fiel. Es war dieselbe Zeit, in welcher Rumohr den Stoff zu seinen „Italienischen Forschungen" sammelte, deren erster Band zwei Jahre später herauskam. Wenige Jahre früher (1822) war Waagen mit seiner Schrift über Hubert und Johann van Eyck hervorgetreten; Kugler aber schickte sich kurze Zeit darauf durch das Studium der Bilderhandschriften des Mittelalters an, in ähnliche Gebiete der Forschung einzudringen, wovon er 1831 in seiner Dissertation über Wernher von Tegernsee das erste Zeugniss ablegte. So sehen wir der Reihe nach die Männer, durch deren Wirken die Wissenschaft der neueren Kunstgeschichte begründet worden ist, auftreten und jeden in seiner Weise zu dem Gebäude beitragen. Die Zeiten waren vorbei, wo man ausschliesslich die Antike zum Gegenstande der Schätzung und der Untersuchung gemacht hatte. Die

Romantiker erschlossen auf literarischem und künstlerischem Gebiet die früher verkannte und verachtete Kunst des Mittelalters der christlichen Zeit. Es war damals, wo in Deutschland die Gemäldesammlung der Boisserée's, welche Schnaase noch als Student in Heidelberg kennen gelernt hatte, den Blick für die Schöpfungen des Mittelalters öffnete, wo das Werk über den Kölner Dom den Sinn für die grossartigen Baudenkmale jener Zeit weckte. Von dieser Strömung getragen durchwanderte Schnaase Italien, das der Kunstfreund nun nicht mehr mit den Augen der Goethe'schen Zeit, sondern mit dem lebhaften Interesse auch für die Schöpfungen eines Cimabue und Giotto betrat.

Schnaase verliess im September Königsberg mit frohem und heiterem Herzen, hatte zuerst Geschäfte in Danzig abzumachen, ging dann nach Berlin und von dort über Triest nach Italien. Roestell hatte sich nicht so schnell frei machen können und erst im Januar trafen die Freunde in Rom zusammen.

„Es war," schreibt Roestell, „eine schöne Zeit, die wir dort im Palazzo Astalli bei der alten Gräfin mit einander zubrachten. Die Liebe zur Kunstgeschichte war hier mit Macht bei Schnaase erwacht, er hatte damit eine weitere Aufgabe neben seinem juristischen Beruf ergriffen, wenn ihm auch noch nicht zum klaren Bewusstsein gekommen war, wie dieselbe sich mit diesem vereinigen würde. Wie er Alles, was er trieb, mit Ernst und Gründlichkeit ergriff, so begnügte er sich nicht damit, Galerien, Museen u. s. w. wie die meisten Reisenden zu besehen, er verband damit zugleich gründliche Studien, besuchte fleissig die Bibliotheken, verband den Genuss mit der geistigen Verarbeitung des Gesehenen und legte dadurch den Grund zu Vielem, was er uns später als gereifte Frucht dargeboten. Wir machten unsere Excursionen gemeinsam, assen dann am Abend gemeinsam unser Mittagsmahl, und wenn wir den Tag nicht in Gesellschaft beschlossen, wurde besprochen was wir Neues gesehen, weitere Pläne für den folgenden Tag verabredet oder gearbeitet, indem Schnaase seine Notizen über das, was er gesehen, niederschrieb. Vor Allem zog ihn die Architektur an: das Buch von Milizia, aus dem er sich Auszüge machte, war stets in seinen Händen.

„So hatten wir mit einander bis Ostern gelebt. Nachdem wir die kirchliche Feier der heiligen Woche und der Festtage gewissenhaft durchgemacht, unternahmen wir noch einen Ausflug in die Umgebungen von Rom. Wir fuhren über Zagarolo nach Albano, wanderten von dort über Castel Gandolfo und Marino nach Grotta Ferrata und Frascati und kehrten abermals nach Rom zurück. Schnaase ging hierauf nach Neapel und kam nach vier Wochen zurück, besonders entzückt über die Tempel in Pästum, die einen grossen Eindruck auf ihn gemacht hatten. Nach einem ganz kurzen letzten Aufenthalt in Rom wandte er sich dem Vaterlande wieder zu, obgleich sein Urlaub noch nicht ganz abgelaufen war. Aber seine Gesundheit hatte unter dem Römischen Aufenthalt gelitten."

Am 16. Juni schreibt Schnaase aus Florenz: „Ich werde heute noch einen Vetturin suchen und über Bologna, Ravenna, Ferrara und Modena nach Mailand fahren, das ich spätestens am 20. Juli verlassen muss. Die Zeit des Zögerns ist vorbei. Meine Gesundheit ist immer schlechter geworden, und ich habe mit ärztlichem Rathe beschlossen, noch diesen Sommer in ein deutsches Bad zu gehen, wahrscheinlich nach Carlsbad." —

Von Mailand schreibt er dann wieder am 9. Juli: „Meine Reiseschicksale hinter Florenz sind die: In Bologna nahm die Hitze zu und ich war ein paar Tage so von Kopfschmerzen geplagt, dass ich wenig thun konnte und in der Verzweiflung auch den Plan auf Ravenna aufgab, besonders da man ihn mir sehr schwierig machte. Ich ging also über Modena nach Parma. Um nach Genua zu kommen, musste ich bis Piacenza hinauf. Hitze und Staub der geradlinigen lombardischen Landstrasse war aber kaum auszuhalten.

In Genua blieb ich ein paar Tage und gab, nun auch von der Nothwendigkeit der Badreise immer mehr überzeugt, Turin auf, geradezu hieher fahrend. Ich war des Herumfahrens, der Prellerei und aller dieser Nebendinge so satt, dass mir die österreichischen Farben, als Vorposten deutschen Wesens, eine ordentliche Freude machten." Diese Freude wurde aber bald wieder getrübt. Nachdem sich Schnaase in der wohlthätigen Kühle der Schweiz etwas erquickt, in Chur einen alten Freund einige Tage besucht hatte, ging er zu

Fuss durchs Engadin nach Tirol und durch das bayerische Gebirge nach München. Die einsame Wanderung kräftigte ihn körperlich sehr und entschädigte dadurch für die aufgewandte Zeit. In München aber erwartete ihn viel Unangenehmes. Das Erste war eine gänzliche Zerstörung seiner Gesundheitspläne. Ein Münchener Arzt, den er consultirte, widerrieth den Gebrauch jedes Brunnens, besonders des Carlsbaders und hielt vielmehr kalte, nervenstärkende Bäder für besonders zuträglich. Schnaase hatte sich ohne Noth in Italien übereilt und empfand dies um so schmerzlicher, als er schon in München fühlte, wie wenig lohnend eine Reise in Deutschland für seine Gesundheit sei. Er beschloss nun den Weg durch die Rheingegenden zu nehmen, beschäftigte sich auf der Reise über Augsburg, Ulm und Stuttgart viel mit Kirchen und Galerien und suchte nach Möglichkeit seines Missmuths Herr zu werden. In Heidelberg machte er einen Ruhepunkt und ging dann den Rhein hinunter bis Köln, wo ihn besonders der Dom fesselte.

„Wenn man schon in Deutschland bleiben soll“, schreibt er von dort, „so ist die Gegend des Rheins noch die einzige, welche einige kunstgeschichtliche Bedeutung hat. Man kommt hier doch wenigstens bis nahe an die Karolinger.“

Bei einem Aufenthalt in Berlin versuchte Schnaase persönlich über eine Versetzung dorthin oder nach Breslau zu unterhandeln. Da Aussicht auf eine baldige Vacanz in Berlin war, zog er vor, auf diese zu warten und hoffte in den Bibliotheken zu Königsberg die ihm nöthigen Bücher einigermaassen zu finden. Anfang October hatte er in Danzig seine Familienangelegenheiten so weit thunlich geordnet und sich in Königsberg niedergelassen. Am 24. October schreibt er von dort an Roestell: „So wäre ich denn in Königsberg und in dem alten ermüdenden Einerlei der Geschäfte, und von allem Schönen und Anziehenden, womit ich mich in jener Zwischenzeit beschäftigte, bleibt mir nichts als eine matte Erinnerung. Die ersten Tage vergingen in der unangenehmen Sorge um eine Wohnung und langweiligen Besuchen, in den folgenden machten die Acten sich geltend. Ich habe mein altes Decernat wieder erhalten, doch sei es die Mühe sich wieder hineinzuarbeiten, oder (was ich mehr glaube) eine Veränderung in

mir, sie machen mir gewaltig viel und mehr wie sonst zu schaffen. Mancherlei Ursachen haben dazu beigetragen mich ernster zu stimmen und den letzten Rest jugendlichen Leichtsinns mir zu nehmen, so dass ich jetzt bedenklich und besorgt verfahre, wie unsere alten Herren. Doch vielleicht wird sich das noch nivelliren."

„In mancher Hinsicht gefällt es mir jetzt hier besser wie sonst, wozu wohl hauptsächlich das Gefühl wirkt, sich wieder fest und heimisch zu sehen, des Zeitverlustes, der Sorge und Unbequemlichkeit des Reisens überhoben zu sein. Ich lebe höchst eingezogen und denke allen Umgang abzulehnen, für's Erste nur in einem Kränzchen zu bleiben, das zwischen Eichendorf, Lucas und einigen Anderen umgeht und dessen Ehrenmitglied ich geworden. Man kommt alle Woche ein Mal zusammen und beschäftigt sich mit Vorlesen von leichter Waare, Erzählungen u. dgl. Zu lernen ist nicht viel, ich bin aber sehr gern in dem Kreise. Hagen nahm mich mit einer Freude und einem Enthusiasmus auf, den ich ihm gar nicht zugetraut hatte, producirte seine Schätze und wurde des Fragens gar nicht satt. Er hat mir auch Auskunft gegeben über das, was von Büchern hier zu haben, es sieht doch nicht so ganz schlecht aus. Die Bibliothek hat wenigstens das Nothdürftige und bei Privatleuten findet sich auch Einiges, so dass man mit mässigen Ankäufen wird auskommen können. Meine Familienverhältnisse sind zu drückend, als dass ich mich auf Ungewisses und Entferntes einlassen könnte, ich habe mein Versetzungsgesuch förmlich zurückgenommen. Hier stehe ich fest und finde mehr Leichtigkeit, meine Wünsche zu befriedigen, als vielleicht in Berlin. Nach dem Rathsavancement kann und werde ich anständiger und leichter hinkommen. In Bezug auf meine wissenschaftlichen Pläne werde ich zunächst die projectirte Beschreibung von Italien in kunstgeschichtlicher Hinsicht aufgeben. Obgleich es mir nicht an Daten zu dieser Compilation fehlen möchte, und ich mich im Stande glaube, sie zweckmässig und brauchbar für Reisende und Einheimische zu machen, so würde die darauf verwendete Zeit sich doch nicht belohnen. — Mein Plan ist vielmehr die Kunstgeschichte von Italien selbst chronologisch durchzunehmen, die geeigneten Werke, wenn ich ihrer habhaft werden kann, zu benutzen, die Erinnerungen des dazu Gehörenden

aufzufrischen und mir darüber Notizen zu machen, auch eine zusammenhängende Uebersicht auszuarbeiten. Wenn ich mich ganz und kräftig auf das Fach legen könnte, so möchte etwas daraus werden. Ich fühle, dass ich für diesen Gegenstand mehr als für irgend einen anderen geeignet wäre, und dass sich mir auf diesem Felde die Beziehungen leicht darstellen und deutlicher, als ich sie bei Anderen ausgesprochen finde. Mag auch meine Hoffnung und Absicht zu sanguinisch sein, so würde mein Bemühen doch nicht ohne Frucht bleiben. Jetzt ist es mir unmöglich, dass ich mich von anderer Arbeit lossage, und ich setze die Beschäftigung so fort, wie die Zeit es erlaubt, unbekümmert, ob daraus etwas wird oder nicht. Jedenfalls ist noch eine Arbeit vieler Jahre nöthig, ehe etwas zu Stande kommen kann. Mit Königsberg habe ich mich sehr ausgesöhnt. Da die erforderlichen Bücher zunächst hier sind, ist es einerlei, ob meine Arbeitsstube, die ich selten verlasse, hier liegt oder in Berlin. Mit Hagen werde ich gewiss viel umgehen, er kann mir Manches nachweisen und es ist so süss sich der vergangenen Tage zu erinnern; auch mir, wenngleich meine eiserne Resignation mein Gefühl weniger aufkommen lässt."

Noch immer war der innere Kampf nicht beendet, in welchen Schnaase sein italienischer Aufenthalt versetzt hatte. Er hat in späteren Jahren noch ausgesprochen, dass er sich bei seinem ersten Aufenthalt in Italien so in den Umgang mit der Kunst eingelebt, so sein ganzes Wesen damit verwachsen gefühlt habe, dass er die Rückkehr zur Jurisprudenz eigentlich für unmöglich gehalten habe. Aber gleich bei seinem Eintritt in Deutschland, bei seinem Aufenthalt in München, wo ihn seine angegriffene Gesundheit schon sehr drückte, hatte er niederschlagende Berichte über die Vermögensverhältnisse der Familie erhalten, deren ganze Tragweite ihm erst bei der Rückkehr in die Heimath entgegen trat. Eine Handelskrisis im Frühjahr 1826 hatte nachtheilig auf das Geschäft gewirkt und in der Handlung, die der Bruder für die Familie geführt, trat eine materielle Insufficienz ein, wenn es auch nicht zum Concurs kam. Mutter und Schwester verloren einen grossen Theil ihres Vermögens, es erschien zunächst die Pflicht des Sohnes sich in ihrer Nähe zu halten,

um in einem Nothfalle schneller bei der Hand zu sein und die Gedanken an eine freiere Stellung aufzugeben.

Nachdem Schnaase aus diesen Rücksichten sein früheres Gesuch um eine Versetzung nach Berlin zurückgezogen, erhielt er ganz wider Wunsch und Wissen im März 1828 eine Rathsstelle beim Oberlandesgericht in Marienwerder. Er übersprang eine Reihe älterer Assessoren, hätte aber gern auf diesen Vorzug verzichtet, wenn die Verhältnisse ihn nicht genöthigt hätten anzunehmen. „Ich leide doppelt“, schreibt er im September, „bei meiner jetzigen Stellung, Theils ist die Arbeitslast hier so gross, dass ich kaum dazu komme, mehr als die Zeitungen zu lesen, theils fehlt es in dem armseligen Städtchen an aller Anregung und Mittheilung über alles, was über einen beschränkten Gesichtspunkt hinausgeht. An kunsthistorische Studien ist nicht zu denken. Kaum erfährt man die Titel von neu herauskommenden Werken und bald muss sich auch die Lust verlieren, noch Namen zu nennen, wenn man nicht zu den Sachen kommt. Natürlich kann ich den Gedanken, so lange mit der Scheuklappe vor den Augen den Staatskarren zu ziehen, bis ich steif werde, nicht ertragen. Zwar sehe ich noch keine Aussicht herauszukommen, indessen wird sich das finden, wenigstens bin ich sanguinisch genug, um dies zu hoffen. Ich habe das Versprechen des Ministers, mich bei nächster Gelegenheit nach Königsberg zurückzuversetzen; allein so mächtig ist der Zug nach Süden, dass mir die Rückkehr nach Königsberg schon einen herben Beigeschmack hat.“

Ein Schlaganfall, von dem sie sich nicht wieder erholte, traf um diese Zeit Schnaase's Mutter, und im Frühlinge wurde sie ihm durch den Tod entrissen. Damit verlor er das einzige natürliche Band, was ihn an die Heimath knüpfte, und der Wunsch, in die westlichen Provinzen versetzt zu werden, wurde um so lebhafter. Als ihm die Stelle eines Procurators in Düsseldorf im October 1829 angetragen wurde, nahm er dieselbe gern an, obgleich damit keine Erhöhung seines Gehaltes verbunden war. Hier fand er nun ein Lebenselement, das den innersten Neigungen seines Geistes förderlich entgegen kam. Es waren die Tage, da die neu begründete Akademie unter Schadow's Leitung ihre erste glänzende Blüthe entfaltete. Lessing, Schirmer,

Bendemann, Hübner, Schrödter, Theodor Hildebrandt, Sohn, Mücke, Köhler und manche Andere standen in der ersten Frische jugendlichen Schaffens. Von der ästhetischen Stimmung jener Tage gibt aber nichts eine so bezeichnende Probe, als dass ein preussischer Landesgerichtsrath, der freilich Immermann hiess, im Bunde mit Felix Mendelssohn die Leitung eines auf rein künstlerischer Grundlage beruhenden Theaters in die Hand nahm. Mussten diese Bestrebungen bald an der Macht der Verhältnisse scheitern, so empfing das ganze Leben doch davon eine erhöhte Stimmung, die einen Augenblick den holden Wahn hervorrufen konnte, als sei es einer Aristokratie des Geistes möglich, das Reich der Schönheit und Poesie auf Erden zu verwirklichen.

Das Leben in künstlerischen Anschauungen musste in solcher Umgebung ihm zur anderen Natur werden; eifrig benutzte er die Ferienzeiten zu Ausflügen rheinauf- und abwärts, zu den Denkmälern des Mittelalters, denen er immer mehr seine Neigung zuwandte. Auch die häufigen Berührungen mit der Universitätsstadt Bonn waren von hohem Werth. Namentlich zu Loebell, der durch seine historischen und literargeschichtlichen Studien auf Schnaase anziehend wirkte, gestaltete sich ein Verhältniss freundschaftlicher Art, dass sich bis zum Tode des Gelehrten ununterbrochen fortspann. Mit Kinkel, der bald darauf von der Theologie den Uebergang zu der ihm zusagenderen Kunstgeschichte fand, bahnten sich ebenfalls Beziehungen an, und als Kinkel's Schüler, Andreas Simons, damals noch ein junger Student, auf eigene Faust seine verdienstliche Arbeit über die Kirche von Schwarzrheindorf unternahm, suchte Schnaase, begleitet von dem befreundeten Rudolf Wiegmann, den strebsamen jungen Mann auf und ermuthigte ihn in seinem mühevollen Werke. Auch aus dieser Begegnung wurde eine Verbindung für's Leben. Besonderes Interesse erregte auch Ramboux, damals Conservator der Wallraff'schen Sammlung in Köln, dessen ausgezeichnete Copien nach den Werken altitalienischer Maler nachmals durch Schnaase's Anregung grossentheils für Düsseldorf erworben wurden.

Ein Brief an Freund Roestell aus dem Jahre 1830 zeigt uns Schnaase in der ganzen Fülle reicher Kraft, in der er seine Thätig-

keit nach allen Seiten entfaltete. „Dein Brief vom 14. September traf mich in einem Zeitpunkte neuen Muthes und neuer Kraft, wie ich ihn seit Jahren nicht gehabt. — In der hiesigen Geschäftseinrichtung war ich bald orientirt. Das Beste bei meiner ganzen Stellung ist, dass sie mir manche freie Stunde lässt. Aber leider hatten mich die vorhergegangenen Jahre so zerstört, dass ich sie Anfangs wenig zu benutzen wusste. Gesichtspunkt und Richtung waren mir schwankend geworden und so traten mir viele verschiedenartige Gegenstände verwirrend entgegen. In der Praxis glaubte ich mich halten, das mir neue Recht möglichst studiren zu müssen, und doch misslang mir der Versuch, mich für diese andere Form mehr zu interessiren als für die einheimische, völlig. Die wissenschaftliche Seite des Rechts kann mich nun einmal durchaus nicht fesseln, und doch wäre es nur dies, was die Praxis erträglich machen könnte. Ich fühle aber immer mehr, dass mir dazu die Fähigkeit mangelt. Die blosse logische Operation des Urtheilens, die blosse Kenntniss von Gesetzen und Rechtssystemen machen jene wissenschaftliche Seite nicht aus und diese negative Einsicht ist meiner Meinung nach ein Hauptgewinn, den man aus dem französischen Rechte mit nach Deutschland bringen kann, wo in der That die entgegengesetzte Ansicht mehr oder weniger vorherrscht. Auch die historische Kenntniss der Entstehung und Ausbildung der Legislation genügt noch nicht, wenn man nicht zu der wissenschaftlichen Einsicht gelangt, welche Theile des Rechts in ihrem Detail nothwendig, d. h. mit der ganzen Richtung des Volkes unauflöslich verbunden, und welche eigentlich legislativ, d. h. das schlechthin Willkürliche, sind. Allerdings wird sich auch in ihnen der Volks- und Zeitgeist spüren lassen, aber doch nur in sehr feinen Zügen und die Missgriffe werden selten von bedeutender Rückwirkung sein. Jedenfalls ist hier Bestimmtheit das erste und unerlässliche Erforderniss. —

„Bei jenen ersten Bestandtheilen hat der Gesetzgeber nur die allgemeinen Bestimmungen auszusprechen, die Folgerungen aber dem lebendigen Rechte — der Jurisprudenz zu überlassen. Die zweiten dagegen müssen gegen jede Willkür von Seiten derselben gesichert sein. Dadurch nun, dass jener dort Folgerungen im weiten Umfang

zu ziehen hat, und dagegen jede Folgerung, welche in das Zweite übergehen würde, zu vermeiden hat, bleibt der Richter mit den höchsten Grundsätzen, der innern Gesetzgebung des Volkes, in beständiger Berührung, und wird immer auf jenen Unterschied zwischen materiellem und legislativem Rechte zurückgeführt. Dadurch erhält er Anregung und Einsicht in das bürgerliche Leben des Volks, wenn er mit Liebe zu demselben, mit praktischem Blick und Kenntniss des Einzelnen seine Aufgabe erfüllt. Mir fehlt aber die Neigung zum praktischen Leben ganz und darum hat sich auch der praktische Blick nicht ausbilden können. Zu dem, was ich höhere Theorie in meinem Fache nenne, gehört aber ein tiefer praktischer Blick. Dies die negative Seite. Die positive aber ist, dass mich etwas Anderes anzieht und dass ich, so tief ich das Drückende meines schwankenden, halben Zustandes fühle, so sehr ich mir selbst den Vorwurf einer Heuchelei und fast einer Täuschung mache, indem ich in einem Stande bleibe, dem ich meiner Neigung nach gar nicht angehöre, so bin ich doch leider nicht in der Lage, mir eine günstigere Stellung zu geben. Die hiesige ist vielleicht weniger durch die Amtspflichten, als durch den Mangel einer Bibliothek ungünstig. Trotz fortdauernder Kränklichkeit habe ich im verflossenen Jahre meine kunsthistorischen Studien wieder aufgenommen und wenn auch im Anfang ohne völlig bestimmte Richtung nach Möglichkeit fortgesetzt. Die Fragen, die mich am meisten beschäftigen, über die ich am meisten gedacht und Collectaneen gesammelt habe, sind mehr philosophisch-historischer, als urkundlich-historischer Art. Allein nur durch mancherlei urkundliche, oder deutlicher monumentale Forschungen, denen aber erst ein erschöpfendes Studium der edirten Monumente vorausgehen müsste, könnte ich soweit kommen, mein Material vollständig zu übersehen. Leider fehlt dies aber sehr, sowohl auf der hiesigen, als auf der Bonner Universitäts-Bibliothek, und dieser Mangel nöthigt mich zu einem anderen Plane, nämlich mich mehr an Einzelnes zu halten und nur von Zeit zu Zeit durch Reisen zu besser versehenen Bibliotheken meine mangelhafte Bücherkenntniss zu ergänzen. — In diesem Sommer habe ich mit einer Seebadereise einen Aufenthalt im Haag verbunden und dann Belgien durchwandert. Freilich habe ich hier

weniger als ich erwartete gefunden, aber dennoch mich mit manchen Kunstansichten bereichert, und bin ungeachtet mancher Hemmungen mit dem Ertrage dieser Reise ziemlich zufrieden. Sie hat mich, wenigstens für jetzt, gesunder und heiterer gemacht und mir wieder einen festeren Standpunkt gegeben. Ich habe angefangen die Resultate meiner Reise auszuarbeiten, um zugleich die Localerfahrungen, die ich gemacht und mir durch manche Vorarbeiten und Bemühungen erworben habe, auszusprechen, und zugleich die Realerfahrungen mehr, als es im Gedränge der Reise geschehen konnte, zu durchdenken und in's System zu bringen. Dadurch, dass ich an die Form geringe Ansprüche mache, nicht ein vollständiges wissenschaftliches Ganzes geben will, sondern meine wissenschaftlichen Ansichten mehr vereinzelt und an Locales und Historisches angeknüpft geben darf, kann ich eher hoffen fertig zu werden, als es bei meinem früheren Plane in Beziehung auf Geschichte der Baukunst geschehen konnte, die denn freilich auch durch meine ungünstigen Schicksale ganz vereitelt wurde.

„Wahrscheinlich werde ich die Abhandlungen in einer Zeitschrift herausgeben. Bis jetzt bin ich durch die Arbeit selbst zufrieden, es war mir Bedürfniss mich auszusprechen und mir klar zu werden, und das befriedige ich dadurch."

Auch an anderen Stellen sprach Schnaase sich befriedigt über den geistigen Ertrag der Reise aus, „die seinen Blick geschärft habe, so dass er glaube mehr oder weniger die Fragen, welche ihn beschäftigten, lösen zu können." Allmälig consolidirte sich der Stoff in die Form der Niederländischen Briefe, die schon während des Entstehens von einem Kreis von Freunden mit warmem Antheil begrüsst wurden. Namentlich entstand durch diese Mittheilungen eine warme Freundschaft zu Frau von Sybel, der geistreichen, feinsinnigen und edlen Frau, die auch so bedeutenden Einfluss auf Immermann ausübte.

Immer inniger verwuchs Schnaase mit dem Rheinischen Leben, und gewann den Boden lieb, auf welchem er nun zuerst als Schriftsteller an die Oeffentlichkeit trat. Es war die Zeit der Anfänge, wie sie Immermann in seinen Düsseldorfer Studien nennt, und als eine

Zeit jugendlicher Begeisterung, praktischer Anregung und frischen geistigen Lebens schildert. Schadow bildete den Mittelpunkt des Künstlerkreises, und Schnaase weilte gern in seinem heiteren Hause, obgleich er sich auch ihm anfänglich nicht recht nähern konnte, „vielleicht weil Schadow gegen den Hegelianer — als solchen hat mich Immermann in's Gerede gebracht — Verdacht hat. Sonderbar ist dieser Name am ganzen Rhein höchst verketzert."

Mit Immermann, dem er später wohl am nächsten stand, befand er sich anfangs mehr auf dem Fusse einer bewaffneten Neutralität. Er sagt von ihm: „Seine Persönlichkeit ist ungleich bedeutender als seine Schriften. Geistreich und lebendig, mit scharfem, oft sophistischem Verstande und mit vielen Kenntnissen beherrscht er die Gesellschaft in allen Beziehungen, in ernsthaftem Gespräch wie im Witze. Sein Humor ist ergötzlich, besonders da man es bei dem leichten sprudelnden Witze nicht eben genau mit der Tiefe nimmt. Er schreibt nun aber nicht anders wie er spricht und da ist denn bei der Menge von schriftstellerischen Arbeiten neben seinen Dienstgeschäften, neben einer Menge von verschiedenen Büchern, die er liest, vollkommen begreiflich, dass er nicht feilen kann und dass ein gewisser Mangel an Formgefühl sich bemerklich macht." Erst als Immermann sein tiefstes Inneres in dem Merlin auszusprechen suchte, als Schnaase des Freundes geistiges Ringen theilte und dadurch verstand, wuchs das Verhältniss der beiden Männer zu der warmen Freundschaft, die für Beide gleich beglückend blieb.

Uechtritz' Wesen trat schon bei der ersten Bekanntschaft ihm wohlthuender entgegen. Sein Sinn für die grösseren Weltverhältnisse, für eine reine plastische Form der Poesie, sein historischer Blick, unermüdeter, sorgsamer Fleiss, seine bedeutenden Kenntnisse zogen ihn an und ihr Verkehr war dauernd ein fruchtbringender.

Noch ehe die Niederländischen Briefe erschienen, nahm aber Schnaase's Leben eine neue schönere Gestalt an. Im Hause des Präsidenten v. V. lernte er Charlotte v. Schoenowska kennen, sie ward seine Braut und im Sommer 1833 die treue liebevolle Gattin, die seinem Leben das reinste, vollste Glück brachte. Sie war früh verwaist und in ernster Schule herangewachsen, von einer Schwester

ihrer verstorbenen Mutter, Fräulein v. B., genoss sie eine sorgfältige Erziehung und vermisste niemals die treue und selbstlose Liebe einer Mutter bei dieser unverheiratheten Tante. Die Lage derselben machte es wünschenswerth, dass das junge Mädchen, sobald es erwachsen war, ein Anerbieten annahm, welches von Süddeutschland, aus einer gräflichen höchst vortrefflichen und ausgezeichneten Familie, an sie gelangte. Sie lebte dort mehrere Jahre, ward mit Güte und Liebe überhäuft, schloss sich den ältesten Töchtern des Hauses mit besonderer Innigkeit an und in einer andauernden Freundschaft erfreut sie sich noch im Alter dieses Verhältnisses. Durch angenehme Erscheinung und feines Wesen ausgezeichnet, durch gute Formen und Tact sich überall die richtige Stellung erwerbend, wäre sie in diesem edlen Hause ganz glücklich gewesen, wenn ihr nicht von früher Kindheit an ein heftiges Kopfleiden manches Hemmniss gebracht hätte. Nach langen glücklichen Jahren in diesem schönen Verhältniss nöthigte sie ein Halsleiden zu einer Badecur in Ems, und da die mütterliche Tante kürzlich gestorben war, so war es eine glückliche Fügung, dass eine Freundin derselben, eine Frau v. V. in Düsseldorf, ebenfalls sich nach Ems begab und das junge Mädchen dort ganz unter ihren Schutz nahm. Nach beendigter Kur nahm diese Dame sie mit sich nach der schönen Rheinstadt für den nächsten Winter 1832, wo Schnaase sie zuerst sah, und durch sein Verkehren sowohl im v. V.'schen Hause, als in allen denen, wo man sie einführte, ward die Bekanntschaft fortgesetzt und begründete den Wunsch Schnaase's nach einer Verbindung für's Leben, das, wie er hoffte, dadurch das höchste Glück erwerben würde. Es war im Anfang März, die Koffer gepackt, alles zur Rückkehr nach dem geliebten F. vorbereitet, da wandte eine schnelle Verlobung alle Pläne. Noch vier Wochen blieben die Verlobten in Düsseldorf zusammen, dann kehrte die Braut noch einmal nach F. zurück, wo die alte Liebe und Güte sie empfing, und dann im Laufe desselben Sommers die Hochzeit gefeiert ward, und das Scheiden aus diesem seltenen Kreise der frohen Braut den ersten dort empfundenen Schmerz brachte.

In den Briefen an seine Braut während der kurzen Trennung der Verlobten spricht sich tiefe Dankbarkeit aus über das gewonnene

Glück, aber daneben manche Unzufriedenheit mit sich selbst, manche rührende Anklage. Schnaase möchte sein Glück noch voller in jedem Augenblicke empfinden, es mehr zeigen und aussprechen können, klagt über die Schwerfälligkeit seiner Natur, ja in hypochonderer Stimmung, seines Gefühls. Sein eigenartiges Wesen, die zarte Gewissenhaftigkeit seiner Seele, die Scheu irgend einen Schein für Wahrheit zu nehmen, das Ringen und Kämpfen gegen seine Fehler und Schwächen zeigt sich in edelster Weise in diesen Blättern, die uns auch zuerst einen Einblick in sein religiöses Leben geben:

„Du wirst ganz eins werden mit meinen früheren Geliebten, meinen Lieblingswissenschaften. Denn jene Wissenschaften sind ja nicht sowohl einzelne Lieblinge, sondern vielmehr nur Eines, Wahrheit, Gott und Liebe, und in der Stelle, die Alles das in meinem Herzen einnimmt, hast Du noch mit Raum. Die Liebe schliesst nicht aus, sie neidet nicht.

Anlage zum Glück ist mit der Fähigkeit der Liebe, mit der Reinheit von Selbstsucht gleichbedeutend. Wer das Glück sucht, hat die Anlage dazu nicht. Wer es nicht sucht, sondern nur das des Andern, der hat es gefunden. Glücklich ist man, wenn man kein Unglück fühlt, mehr braucht es nicht. Man versteht oft einen gewissen Ueberschuss (oder besser Uebermaass) des Glückes darunter, aber das ist eben das Falsche.

Zwar kann ein Rausch oder Taumel, der nicht das wahre bleibende Glück ist, schön sein, wenn er nur die vergängliche Blüthe des Frühjahrs ist, aber er ist unnatürlich und bringt keine Frucht, wenn er stärkeres Farbenspiel, helleres Licht annimmt und hinterlässt, wie das Feuerwerk des Festes nur Asche und finstere Nacht. Unglücklich die Seele, deren falscher Geschmack solchen Lampenglanz vom Frühjahr und gar vom Sommer und Herbste erwartet." —

„Recht fruchtbar wird Thomas a Kempis nie bei uns werden, man muss ihn ansehen wie ein Ueberbleibsel aus alter Zeit, wie eine Gestalt, bei der man Allerlei empfindet, was wieder fruchtbar werden kann, aber nicht wie ein Lehrbuch, aus dem man unmittelbar nimmt und anwendet. Das beste Lehrbuch ist die Liebe selbst, das einzig fruchtbare; dass und wie wir uns recht wahrhaftig und fest und treu

lieben, ist eine Vorbereitung für unsere immer zu steigernde Liebe zu Gott.

Wenn ich so unruhig und ungeduldig bin wie heute, dann denke ich mir alle Ruhe und Freude bei Dir. Indem ich aber eben still sass fiel mir ein, dass ich auch zu Hause manchmal so unruhig und unbefriedigt bin. Wird sich das nicht legen, wird meine Seele endlich das Gleichgewicht finden, dessen sie bedarf? Ich hoffe es, an Deiner Seite, mit Dir werde ich endlich erlangen, was mir ohne Dich immer gefehlt hatte. Alles, was wir auf Erden erreichen sollen, bedarf eines Kampfes, eines Ueberganges, der nicht ohne Unruhe und selbst ohne Schmerzen ist, aber zum Ziele führt. So auch wir; um zu dem Einverständniss, zu dem wir geschaffen sind, vollkommen zu gelangen, musste Manches früher angenommene, so gut und lieb es auch seinerseits war, abgelegt oder doch anders gestellt werden, und das ist immer eine harte Zumuthung, die nicht ohne Widerstreben unseres eigensinnigen verwöhnten Herzens erfüllt werden kann. Ich denke das ist jetzt überstanden, auch diese Prüfung der Trennung wird uns dazu behilflich sein. Ein Dichter, ich denke Körner, sagt einmal:

„„Und will ein Engel himmelwärts,
So bricht im Tod ein Menschenherz.““

Bei uns soll es nur der Tod mancher Gewöhnungen und Verwöhnungen sein, deren besseres Theil dann auch wieder in dem neuen Leben, das für uns vereint angeht, erhalten wird. Gewiss, es wird gut und besser.

Mir ist es schon mehrere Male in Deinen Briefen vorgekommen, als ob ich Dich da noch besser verstände, wie im mündlichen Gespräche, wo die beiderseitige Ungeduld vielleicht ein so ruhiges Aussprechen verhindert. Besonders erfreut hat mich, was Du über unsere Art der Religiosität sagst. Gewiss, sie ist im Kern ganz gleich, und in der Form zwar etwas verschieden, doch so, dass sie sich ergänzt. Du hast, was mir fehlt, die Inconsequenz, wie Du sie nennst, dass Du Dir Gott theils in seinen Schöpfungen ganz gegenwärtig und lebendig denkst und ihn doch wieder abgesondert davon zu haben meinst, wenn Du ihn anbeten, ihm danken, ihn bitten willst. Diese Inconsequenz ist keine, sondern

ist vielmehr gerade das Rechte und Tiefste, und der Mensch, der beides scheinbar Widersprechende recht innig denken und fühlen könnte, wäre der Tiefste, Glücklichste und Seligste. Mein Mangel ist aber der, dass mir jene Thätigkeit Gottes in der Welt näher steht, dass ich sie lebendiger empfinde, als jenes sein eigenstes, persönliches, gesondertes Wesen. Auch dieses kann ich denken und fühlen, aber ich kann mich nicht so lebendig und warm kindlich an ihn schmiegen, wie Du es thust. Und aussprechen ist doch dem Menschen so nothwendig. Er fühlt nur das vollkommen, was er in Worte fasst, und was ihm aus seinen klaren Gedanken wieder entgegenkommt. Dies aber soll ich von Dir lernen. Ja gewiss, es ist so, wie Du es aussprichst, an Dir soll ich mich selbst erst erfahren, mein besseres Ich als Geschenk von Deiner lieben Hand empfangen. Das ist das süsse Geheimniss unserer Herzen, dass wir erst durch den Andern, jeder in seiner Weise, gereift werden. So werden wir vollkommen im besten, geistigsten Sinne: Eins.“

Als Schnaase Ende Mai sich auf die Reise nach F. begab, wo seine Hochzeit gefeiert werden sollte, fand er auf der Dampfschifffahrt noch Sammlung genug, um sich gegen seinen Freund Roestell in folgender Weise über seine „inneren Lebenspläne, seine Ansichten und Bestrebungen“ brieflich auszusprechen. „Als unsere Reise nach Italien vorbereitet wurde und ich mancherlei Studien dazu, zum Theil in mehr oder weniger specieller Richtung, anfing, fragtest Du mich einmal, was ich damit bezwecke, und ich, gewissermaassen verlegen über die Frage, wusste nichts Besseres zu antworten, als dass es mir auf meine allgemeine Bildung ankäme, was Du nicht recht zu verstehen oder zu billigen schienst. Und ich selbst wusste nicht recht, was ich damit wollte und wusste lange nicht, wie ich den wissenschaftlichen Richtungen und Bestrebungen, die ich nun einmal nicht lassen konnte, irgend eine Aeusserung und Realität geben sollte, deren sie doch bedurfte. Ich konnte eben keine andere äussere Gestalt dafür denken, als den Beruf des Lehrers und Schriftstellers, und es sagte mir, wenn Du willst, das Gewissen, dass es vielleicht recht gut gewesen wäre, wenn ich frühe im gewöhnlichen Gange mich dazu gebildet hätte, und jetzt schon die den Jahren angemessene

Stellung erlangt hätte. Dass es aber ein zweideutiger, von Eitelkeit und anderem Falschen nicht völlig reiner Schritt wäre, in späteren Jahren einen Beruf, dem ich nun einmal angehöre, zu verlassen und mir eine, sogar meinem inneren Berufe nach, geschweige denn der äusseren Wirksamkeit nach, unsichere äussere Stellung zu schaffen, konnte ich mir nicht verbergen. So schwankte ich lange und in der letzten Zeit wieder am stärksten, da ein Freund, in ähnlicher Lage wie ich, mein Missbehagen steigerte. Endlich aber nahm die Entwickelung bei mir eine andere Richtung, die ich am besten als eine religiöse bezeichne. Ich fühlte, dass es mir eigentlich auf die Wissenschaft, in dem objectiven, aber auch einseitigen Sinne derer, die sich ihr ganz widmen, nicht ankomme, sondern dass mein Ziel eigentlich ein ganz subjectives — und eben deshalb objectiv allgemeineres und vages ist; ein religiöses insofern, als es nur meine eigene Beruhigung, meine Versöhnung mit Dingen, die ich weder unbedingt annehmen, noch verwerfen konnte, bezweckte. Diese Ansicht hat mich erst recht einig mit mir selbst gemacht und mich von dem Schwanken befreit, das periodisch mich völlig zu zerstören drohte. — Ich brauche Dir nun den Schluss nicht zu ziehen, wie bei dieser Ansicht die Feststellung meiner äusseren Verhältnisse, eine eigene Häuslichkeit, mir keine gefährlichen Fesseln, sondern wünschenswerthe Erleichterungen des Lebens, ihre tiefere Bedeutung abgerechnet, erscheinen.

Du wirst aber auch leicht verstehen, wie bei dieser Ansicht ich eine innere Ruhe gewinnen konnte, die lange fehlte.

Mein wissenschaftliches Treiben nach der italienischen Reise beruhte eigentlich auf dem Gefühl, dass durch die Kunst mir die innere, religiöse Versöhnung werden würde, deren ich bedurfte. In dieser Erwartung habe ich mich auch nicht getäuscht; durch die Art, wie ich die Kunst kennen und verstehen gelernt habe, ist mir die Geschichte in ihrer vollen Leiblichkeit erst recht klar geworden und durch sie auch die religiöse Befriedigung. Meine Arbeiten sind also wenigstens nicht verloren. Sie haben mir aber auch manche äusserliche Frucht gegeben. Die nächste ist meine gegenwärtige Thätigkeit für die bildende Kunst, die mir zwar nicht wenig Zeit kostet, aber auch belohnend ist, weil etwas dadurch entsteht. Lass

mich kurz die Summa geben von dem eigentlichen Inhalt dieses Briefes, der Dir meine Lebensansicht erläutern soll. So lange ich noch glaubte, zur objectiven äussern Thätigkeit in der Wissenschaft berufen zu sein, glaubte ich auf Ehe und Häuslichkeit verzichten zu müssen. Seitdem ich einsehe, dass mein inneres Streben eigentlich nur auf persönliche religiöse Befriedigung durch die Wissenschaft gerichtet ist und gerichtet sein dürfte, erschien sie mir höchst wünschenswerth."

Am 12. Juni 1833 ward die Trauung der Verlobten in der Kirche des kleinen odenwaldischen Städtchens Michelstadt vollzogen, bald darauf fuhren sie von dort ab und trafen nach kurzem Aufenthalt auf der Reise am 17. in Düsseldorf ein, wo der freundlichste Empfang ihrer wartete. Zunächst machten aber die Assisen ihr Recht an dem jungen Ehemann geltend und kaum waren sie vorüber, so sehnte er sich herzlich nach den geistigen Arbeiten, die während der Verlobungszeit in's Stocken gerathen waren. Mancherlei Aufgaben waren in den letzten Jahren an ihn herangetreten. Als Secretair des Kunstvereins ward seine Thätigkeit vielfach in Anspruch genommen, aber er fand grosse Freude in dieser Arbeit; ausserdem war er Mitglied des Curatoriums der Academie und griff ein, wo es nöthig war. Wissenschaftlich beschäftigten ihn die Niederländischen Briefe, an welche die letzte Hand angelegt werden musste. Sie waren fertig bis auf den Schluss, dem die ersten ruhigen Stunden gewidmet wurden.

Erst im Juni 1834 erschien das Buch und nicht ohne Spannung erwartete Schnaase das öffentliche Urtheil über dasselbe, war namentlich begierig auf eine Besprechung Kugler's, die im „Museum" Ende des Jahres erschien, aber nicht auf das einging, was Schnaase am wichtigsten war: die Beziehungen auf Philosophie und Geschichte.

Wenn man diese bedeutende Arbeit mit ähnlichen Reiseberichten anderer Forscher vergleicht, so tritt mit einem Schlage Schnaase's Eigenart in helles Licht. In allen wesentlichen Zügen erkennt man schon hier den Charakter seiner Betrachtungs- und Darstellungsweise, welcher nachmals in dem Hauptwerk seines Lebens zu klassischer Vollendung ausreifen sollte. Wie jeder Reisende geht Schnaase

von der Beobachtung des Einzelnen aus, und er war dafür mit einem eben so feinen Sinn, wie scharfen Blick ausgestattet, der in der Folge durch Uebung immer mehr sich vervollkommnen sollte. Aber er bleibt dabei nicht, wie die meisten Reisenden, stehen; er sucht zum geschichtlichen Zusammenhange, zu einer tieferen kunstphilosophischen Betrachtung durchzudringen. Einerseits erörtert er als ein Mann, der nicht vergebens die Philosophenschulen seiner Zeit durchgemacht hat, in speculativer Untersuchung das innere Wesen der Künste; andererseits versenkt er sich in die geschichtlichen Grundbedingungen des künstlerischen Schaffens, erforscht den Geist der Zeiten, betrachtet den Charakter des Landes, das Wesen des Volkes und zeigt uns, wie die Kunst als feinste Blüthe dieser Verhältnisse sich langsam und stetig entwickelt. So verbinden sich in seinem ordnenden Geiste die einzelnen Anschauungen einer Reise zu bedeutsamen Capiteln einer Aesthetik der bildenden Künste, und die Kunstgeschichte selbst wird unter seinen Händen zu einem der wichtigsten Zweige der Culturgeschichte. Man muss lesen, wie er die Landschaftsmalerei, wie er das holländische Sittenbild aus der Art des Landes und des Volkes, aus seinen Lebensgewohnheiten, Ueberlieferungen, seiner Geschichte, seiner politischen und religiösen Anschauung erklärt, und man wird gestehen müssen, dass Feineres, Tiefsinnigeres bis auf den heutigen Tag nicht darüber geschrieben wurde. Und hier tritt denn auch der hohe universelle Standpunkt seiner Art die Kunstgeschichte aufzufassen, gegenüber der heut zu Tage immer mehr zur Herrschaft gelangenden, welche vorzugsweise auf Detailuntersuchungen der Technik hinausläuft, in helles Licht. Die Nothwendigkeit solcher Mikroskopie soll nicht geleugnet werden; aber wer mit solcher blossen Handlangerarbeit die Aufgabe des Kunsthistorikers für erschöpft ansieht, der ist im günstigsten Fall dem einzelnen Steinhauer zu vergleichen, der sich für den leitenden Baumeister hält.

„Den eigentlichen Zweck des Buches,“ schreibt er bald nach dessen Erscheinen an Roestell, „wollen wir besprechen, wenn Du dasselbe gelesen. Ich erwarte, dass unsere Ansichten sich begegnen werden. Ich glaube, dass die Wissenschaft besonders es ist, welche in unseren Tagen den religiösen Zwiespalt nährt und welche ihn auch

heben muss. Es kommt durchaus darauf an, die Naturseite der Religion festzustellen, anzuerkennen, dass kein Gegensatz zwischen Tradition und natürlichem Gefühl ist, und diese Aufgabe kann nur durch die Wissenschaft gelöst werden. Die gewöhnliche Religiosität (die sich vorzugsweise dafür hält), verkennt die tiefe Religiosität der Unbefangenen und stellt sich ihr in allerlei künstlichen und gesuchten Formen entgegen. Die Wissenschaft allein ist es, welche unbefangen ist, wie diese letzte natürliche Religiosität, und einsehen kann, worin der Zwiespalt liegt. Wenn sie ihn bei sich mehr ausgeglichen hat, wird er sich auch im Leben von selbst lösen, so viel wie nöthig, denn in gewissem Grade bleibt er immer stehen."

Seine Lebensweise in dieser Zeit schildert Schnaase als einfach, still und etwas spiessbürgerlich, seinen Umgangskreis klein. „Indessen", sagt er, „befinde ich mich dabei wohl und es scheint fast, als ob der Umgang der Geistreichen für mich eine zu gewürzte Diät sei, ich vertrage sie nicht lange und liebe im täglichen Leben mehr die Wärme des Gefühls, als die des Kopfes. Ruhe und Klarheit ist mir Bedürfniss, und daran fehlt es den funkelnden Geistern mehr oder weniger. Ich befinde mich freilich dadurch in einem Widerspruch und bin schwer zu befriedigen. Unruhig und gewöhnt an geistige Genüsse, sagt mir das Gewöhnliche, die blosse Grazie des Lebens, allein nicht zu, während ich sie auch wieder nicht entbehren kann. Aber Beides findet sich so schwer beisammen."

Im Herbst 1834 holte Schnaase seine Frau von Ems ab, wo sie wieder eine Kur gebraucht hatte und machte mit ihr eine kleine Reise in den Odenwald. Beide gingen leidlich wohl in den Winter, und Schnaase bereitete sich vor, während desselben Vorlesungen über Kunstgeschichte vor einem kleinen Kreise zu halten. Sie wurden auch im Anfang des neuen Jahres im eigenen Hause begonnen und gewährten ihm eine sehr erfreuliche Anregung, mussten aber bald unterbrochen werden, weil eine hartnäckige Heiserkeit Schnaase das Sprechen verbot. Er fing nun an, seine Vorträge niederzuschreiben, die Arbeit vertiefte sich mehr und mehr und so entstanden die Anfänge seiner Geschichte der bildenden Künste, des Werkes, welches seinem Namen eine bleibende Bedeutung geben, die Betrachtung

der Kunst in neue Bahnen lenken und unter neue Gesichtspunkte stellen sollte.

Der Sommer 1835 führte Schnaase an die See, während seine Frau wieder in Ems Kräftigung suchte. Der Aufenthalt in Scheveningen that ihm gut, das Meer erschien ihm auf's Neue wunderbar, aber die Trennung von seiner Frau liess ihn nicht voll zum Genuss der Schönheiten gelangen, die sich ihm boten.

Auch wollte ihm im Haag kein rechtes Verhältniss zu den Bildern kommen, bei denen ihm nicht gerade angenehm entgegentrat, dass sich in den Niederländischen Briefen manche Irrthümer in seine Beschreibungen eingeschlichen hatten. Die modernen Bilder kamen ihm etwas besser vor, als früher, weil er besser mit neuen Malereien bekannt geworden, manches Einzelne davon schätzen konnte, was ihm sonst bei mangelndem Eingehen verloren ging. Durchweg schienen sie ihm aber hinter den Düsseldorfern zurückzustehen.

Zu Anfang des Jahres 1836 wurde Schnaase zum Oberprocurator ernannt, eine wesentliche Verbesserung seiner äusseren Lage, die ihm jedoch auch eine viel grössere Arbeitslast auferlegte. Das Geschäft war ihm nicht unangenehm, es führte mehr in die Sache hinein, aber er fand noch weniger Musse, als bisher, seine Kunstinteressen zu verfolgen.

Trotz dem folgte er in diesem Jahre noch seinem Bedürfniss nach neuen kunsthistorischen Anschauungen, verwandte seine Ferien zu einer Reise durch das Elsass nach Basel und Bern, und ging von da über Luzern und den Bodensee nach Nördlingen und Nürnberg. Diese Route verschaffte ihm die Kenntniss von sehr vielen einzelnen Monumenten der oberdeutschen Kunst, namentlich von den Hauptschöpfungen der Malerei des 15. Jahrhunderts, für welche er ein stets wachsendes Interesse empfand. Bei seiner ganzen Richtung, die auf das Geistige, Innerliche zielte, waren ihm jene Kunstepochen die liebsten, in welchen die Ideen und Empfindungen noch im Kampfe mit der Form liegen. Wo die vollendete Herrschaft über Form und Technik sich einstellt, da trat für seine in's Wesen der Dinge dringende Betrachtung schon eine Einbusse am innerlichen Gehalt zu Tage. Desshalb weilte er mit besonderer Vorliebe im Mittelalter und

im 15. Jahrhundert, dessen Schöpfungen, namentlich im Norden, ihrem Kerngehalte nach durchaus noch dem Mittelalter angehören. Ja gerade in den technischen und formalen Mängeln, besonders der Deutschen Malerschulen, empfand sein feiner Sinn das rührende, selbst ergreifende Stammeln eines tiefen, mit Anspannung aller Kräfte nach Ausdruck ringenden Gemüthslebens. Keiner hat diese Partien der Kunstgeschichte mit solch' eindringendem, liebevollen Verständniss geschildert, wie er. Aber eben desshalb war ihm die moderne Kunst, soweit sie überwiegend das Technische verfolgt und das Geistige hintansetzt, wenig sympathisch, und ebenso geringe Begeisterung vermochte er für diejenige Seite der heutigen Kunstwissenschaft aufzubringen, welche vorzugsweise das Aeussere betont und ihre Kennerschaft ausschliesslich auf Untersuchungen der Technik stützt. Im darauffolgenden Herbst lernte er ebenso gründlich die Erzeugnisse der neuen Kunst in München kennen. „Meine Augen sind ermüdet, und meine Auffassungskraft bedarf der Erholung", schreibt er von dort. „Ohne vom Alten zu sprechen, so ist des Neuen so viel und so Bedeutendes, dass man sich sammeln und fassen muss, um es zu ordnen, und ihm seine Stelle neben anderem Früheren und Gleichzeitigen zu geben.

Meine Reise ist sehr nach meinen Wünschen ausgefallen. Der Eindruck, den die hiesigen Kunstschöpfungen auf mich gemacht haben, ist vortheilhafter, als ich erwartet habe. Cornelius namentlich hat mir ausserordentlich imponirt, und sollte auch diese im Allgemeinen freilich treibhausartig gesteigerte und übereilte Kunstblüthe dieser Gegenden nur ein kurzes und vorübergehendes Dasein haben, so wird Cornelius jedenfalls als eine colossale Gestalt stehen bleiben. Seine Persönlichkeit hat mich ungeachtet manches Schroffen sehr eingenommen, er ist ein ganzer Mensch, ganz aus einem Stücke."

Nach reichen Herbsttagen folgte ein Winter, der kein sehr heiteres Gepräge trug. Zwei sich schnell folgende Augenentzündungen behinderten Schnaase sehr in seinen Arbeiten und hatten noch eine Reihe anderer Unpässlichkeiten im Gefolge. Auch seine Frau war viel leidend gewesen und statt aller anderen Reisen gingen beide im nächsten Sommer zu einer Cur nach Ems.

Das äussere Leben in Düsseldorf verlief in diesen Jahren in

gewohnter Weise. Zwar trat das Schadow'sche Haus durch wachsende Kränklichkeit des Hausherrn, die auch zu einer längeren Reise nach Italien führte, mehr zurück, aber dafür schloss sich mancher neue Freund an das Schnaase'sche Haus an. Unter den Malern besonders Steinbrück und Schirmer, ferner der talentvolle, zu früh verstorbene Architekt Rudolf Wiegmann, der die verständnissvollste Theilnahme für Schnaase's Kunstauffassungen hatte. Auch der Divisionsprediger Monjé, ebenfalls früh verstorben, gehörte durch sein reges geistiges Wesen in diesen Kreis. Uechtritz', später Immermann's Verheirathung brachte neue Elemente empfänglicher Art in denselben. Das freundschaftliche Verhältniss zu Frau v. V., der mütterlichen Freundin seiner Frau, und ihrem Hause blieb dasselbe, wie die Freundschaft mit der v. Sybel'schen Familie. Die Zeiten der Anfänge waren vorüber, das Theater unter Immermann's Leitung hatte aufgehört, man sprach von Manchem als vergangen; aber wer neu hinzutrat, fühlte doch, dass die Künstler auf der einen Seite, und Männer, wie Schnaase, Immermann, Uechtritz, auf der anderen dem Leben ein besonderes geistig aristokratisches Gepräge gaben.

Schnaase's schriftstellerische Arbeiten gingen langsam fort. „Zu Kleinem habe ich keine Lust", schrieb er, „und das Grosse wird bei den vielen Unterbrechungen und der Schwierigkeit, welche diese junge, nach allen Seiten täglich sich erweiternde Wissenschaft macht, fast unausführbar." Aber er liess nicht davon, und von Stufe zu Stufe rückte die Arbeit weiter.

Während des Winters 1839—40 las Schnaase in dem Verein der Maler die „Divina commedia" vor, meist in der Uebersetzung von Streckfuss, einige Male nach Kannegiesser. Er begleitete jeden Gesang mit einer Erläuterung, und gab am Schlusse noch eine gedrängte Uebersicht. Dabei hob er das Moralisch-Allegorische besonders heraus und arbeitete sich tiefer in das ihm schon werthe Gedicht hinein. Neben der Freude, einen Kreis theilnehmender, empfänglicher Zuhörer zu sehen, hatte er selbst durch das Gedicht einen grossen Genuss. „Es war", sagt er, „wie eine Freundschaft mit dem edlen, liebevollen und tiefen Geiste des Dichters, so dass mein Leben eine Lücke fühlte, als das Buch beendigt war."

Für den kommenden Herbst wurde gleich im Frühling der Plan in's Auge gefasst, Berlin zu besuchen, und Schnaase suchte Alles anzuordnen, um einige Wochen dort ruhig zuzubringen. „Bei alle dem, was sich gegen Berlin sagen lässt, habe ich mich in den Gedanken auf diesen Besuch sehr hineingefreut," schreibt er schon im Mai. „Ich hoffe nähere Anschauung der dortigen Verhältnisse in mancher Beziehung zu erhalten und erwarte von den Sammlungen lang entbehrte kunsthistorische Genüsse. Es wird viel zu thun sein, man wird die Zeit zu Rathe halten müssen, aber auch reich ausfüllen." „Sehr erfreulich ist", heisst es dann später, „dass mein Besuch in Berlin noch in den Beginn dieser bedeutenden Zeit, der neuen Regierung, trifft. Die Spannung bei dem Eintritt der neuen Aera war sehr gross, und es ist sehr erfreulich, dass die ersten Schritte unseres neuen Königs die Hoffnungen bestätigen, den Befürchtungen keinen Stoff geben."

Die Freude an dieser Reise sollte aber schmerzlich beeinträchtigt werden. Als Schnaase's Düsseldorf verliessen, war Immermann krank, wie es schien, ohne Gefahr, aber kaum hatten sie ihr nächstes Ziel, Dresden, erreicht, so erhielten sie die Nachricht von seinem Tode. Diese Kunde erschütterte sie so sehr, dass sie zunächst kaum Fassung fanden, den lang vorbereiteten Plan auszuführen. Unter allen Freunden des Düsseldorfer Kreises hatten gerade in den letzten Jahren sich Immermann und Schnaase am engsten an einander geschlossen, und Schnaase blieb in dieser Freundschaft nachmals Immermann's Wittwe und seiner Tochter der treueste Berather, der väterlichste, liebevollste Freund. Als er Mitte October heimkehrte, trat erst ganz das Gefühl des grossen Verlustes hervor. „Es war nicht mehr beim Alten", schreibt er, „seitdem der Freund mit der unerschöpflichen Frische seines Geistes, mit seinem vollen, warmen, enthusiastischen Gefühle, ja selbst mit seinen Launen und Schwächen an allen Ecken und Enden fehlte."

Um so mehr war es in der stillen Häuslichkeit, in die man sich enger zurückzog, ein grosser Gewinn, als Freund Schirmer von einer längeren Reise aus Italien zurückkehrte, mit einem wunderbaren Reichthum landschaftlicher Studien, in denen sich sein Talent, die Tiefe

seines Gemüthes eben so sehr, wie die Schönheit der italienischen Natur auf's Herrlichste offenbarte. Er ward Schnaase's Hausgenosse, und seine einfache, wortkarge, aber tiefe und treue Natur that ihm wohl. Das gemeinsame Leben löste sich jedoch schon im Frühjahr auf die erfreulichste Weise, als Schirmer sich mit einer Cousine von Frau Schnaase, Fräulein v. Bardeleben, verheirathete.

Auch zwei jüngere Hausgenossen forderten in dieser Zeit Schnaase's Theilnahme und genossen seine geistige Leitung, wie der mütterlichen Sorge seiner Frau. Zwei junge Grafen z. E.-F. wurden im Jahre 1839 freundlich in der Schnaase'schen Familie aufgenommen, und genossen bei ihrem ersten Austritt aus dem Elternhause Schutz und Halt. Schnaase verstand auch der Jugend nahe zu kommen, wusste es ihr bei sich wohl sein zu lassen, und überwachte väterlich die jungen Leute, welche seine Frau auch schon in deren Elternhause in Süddeutschland kannte und liebte.

Nachdem Schnaase im Sommer 1841 mit seiner Frau deren Familie an der Weser besucht und einen längeren Aufenthalt im Harz bei der Gräfin gemacht, nahm er im Herbst kräftig die Kunstgeschichte wieder auf und war mit grosser Lust und Leichtigkeit dabei beschäftigt. Er überarbeitete die Geschichte der griechischen Kunst und blieb bei seiner Aufgabe, trotz vieler störender Geschäftsunterbrechungen und der Rücksichten, die seine stets zarte und reizbare Gesundheit ihm aufnöthigte. Ein kleiner Freundeskreis genoss den Vorzug, dass Schnaase ihm in abendlichen Zusammenkünften das Manuscript des ersten Bandes mittheilte, als es aus lange angesammeltem Material fertig zusammengestellt war.

Es war Schnaase Bedürfniss, sich von dem Klange der Sachen zu überzeugen und Bemerkungen zu hören; auch wollte er bei diesen Vorlesungen erproben, ob sein Buch für empfängliche Laien verständlich sei, namentlich sehen, welchen Eindruck die philosophische Einleitung machen würde. Ihrem Gedankengang zu folgen, waren auch die Frauen wohl fähig und sie nahmen die Richtigkeit der Erklärungen, z. B. über den Begriff der Schönheit, mit gläubigem Vertrauen auf. Unter den Männern dagegen, namentlich von Seiten Uechtritz' und Wiegmann's, traten manche Bedenken hervor, die zu interessanten

Discussionen, aber zu keiner vollständigen Einigung, führten, da Jeder von einem anderen philosophischen Grundbegriff ausging. Mit Zustimmung nicht allein, sondern mit bewundernder Anerkennung wurden dagegen die einleitenden Capitel jedes Abschnittes aufgenommen, die interessante Charakteristik der Länder und Völker im Ausdruck ihres Gesammtlebens, der Einfluss ihrer örtlichen Lage auf die Entwickelung ihrer Cultur und Geschichte, und rein und schön hob sich aus diesem Bilde die zarteste Blüthe des Lebens: die Kunst. Begeistert folgte man des Freundes Vorträgen, es war den Meisten eine neue Welt, die sich aufthat, eine reiche ungeahnte Erweiterung ihres Gesichtskreises. Interessante Gespräche folgten den Vorlesungen, die Betrachtung guter Bildwerke schloss sich an, unbefangenen Fragen ward die liebenswürdigste Belehrung und Erläuterung, und unvergesslich bleiben jene Abende den Ueberlebenden.

Es war bereits ein Contract über den Verlag des Buches in Berathung genommen, da wurde Schnaase noch vor dem Erscheinen des ersten Bandes seiner „Geschichte der bildenden Künste" im Jahre 1841 durch die Veröffentlichung von Kugler's „Handbuch der Kunstgeschichte" überrascht, ja einen Augenblick fast erschreckt. Er war durch seine Studien in den letzten Jahren immer mehr in die Grösse und das Gefühl der Verantwortlichkeit seiner Aufgabe geführt worden, und neben dem Bewusstsein, dass seine Behandlungsweise ganz ihm eigen, neue allgemeine Gesichtspunkte schuf, wusste er sehr wohl, dass er der zünftigen Gelehrsamkeit nicht angehöre und dass in der Behandlung des Technischen Kugler sein Meister sei. Bei seiner edlen Bescheidenheit, und bei einer in seinem Charakter liegenden, schwankenden und abspringenden Beurtheilung gegenwärtiger Dinge, wenn diese ihn unmittelbar und plötzlich berührten, ward er bei diesem Ereigniss vorübergehend irre an der Berechtigung seiner Arbeit. Aber es gelang ihm, innerlich seine Aufgabe und die Kugler'sche klar aus einander zu setzen, und sein reines Bedürfniss befriedigte sich, indem er sein Buch Kugler widmete und in der Zueignung in feiner Weise das Verhältniss beider Werke offen aussprach.

Im Februar 1843 begann der Druck des ersten Bandes, im Verlag von Julius Buddeus, und mit Ernst und Eifer wurde der zweite

vorbereitet. Die Arbeit wurde ihm immer lieber, obgleich sie bei der Weitläufigkeit des Stoffes und Schnaase's beschränkter Zeit nur langsam fortschritt. Hinterher erhöhte Kugler's Buch seinen Muth eher, als es ihn schwächte; es war ihm allmälig ganz klar, dass er etwas ganz Anderes, in seiner Weise Anregenderes geben konnte. Die folgenden Bände hoffte er in jährigen Zwischenräumen herauskommen zu lassen, ihre Zahl schlug er damals noch auf drei an.

Gegenüber jener kritischen, sammelnden und sichtenden Thätigkeit, welche die unabsehbare Fülle des Einzelnen an einen Faden der Entwicklung reiht und damit nothwendig eine formale, rein artistische Betrachtungsweise zum Ausgangspunkt nimmt, bleibt Schnaase der in den „Niederländischen Briefen" eingeschlagenen Richtung treu und sucht mit tiefem, geschichtsphilosophischem Geiste die Erscheinungen des Kunstlebens „aus den physischen und geistigen, sittlichen und intellectuellen Eigenthümlichkeiten der Völker abzuleiten und den Prozess der Durchdringung des Kunstlebens mit den sonstigen Lebenselementen aufzuzeigen." — „Die Kunst", so heisst es eben dort, „ist die centrale Thätigkeit der Völker, in welcher sich alle Bestrebungen und Gefühle, Geistiges, Sittliches und Materielles, am innigsten berühren und sich begrenzen. Sie gibt daher selbst die Mittel an die Hand, um die Richtung und Kraft dieser einzelnen Potenzen abzumessen und zu bestimmen."

In diesem Sinne durchgeführt, musste Schnaase's Werk eine willkommene Ergänzung zu Kugler's Handbuch werden; je weiter es aber fortschritt, desto höher wuchs mit dem Stoff die Kraft des Verfassers, und so schuf er uns ein Muster tiefsinniger Geschichtsbetrachtung, vollkommener Beherrschung des Stoffes und lebensvoller Darstellung, in welcher ruhig abwägender Verstand mit warmer nachempfindender Phantasie harmonisch zusammenfliesst. An diesem Meisterwerk der Forschung und Behandlung haben die nachwachsenden Generationen, haben wir alle ohne Ausnahme unsere hohe Schule durchgemacht. So das Einzelne betrachten und im Lichte des Ganzen auffassen, so in den sinnlichen Erscheinungsformen die ewigen Ideen des Schönen und Wahren erkennen, so aus dem tiefsten Born geschichtsphilosophischer Anschauungen schöpfen, so endlich die Summe des Er-

forschten in durchsichtiger, geist- und seelenvoller Darstellung schildern, wie Schnaase gethan, das ist fortan das Ideal für jeden Nachstrebenden geworden. Ohne der zünftigen Gelehrsamkeit anzugehören, hat Schnaase in seinem grossen Werke eine wissenschaftliche That vollbracht, auf welche Deutschland stolz sein darf; ohne die Kunstgeschichte zu seinem officiellen Lebensberuf zu machen, hat er eine Schule herangebildet, die in ihm ihren Meister verehrt. Wer in etwas Tieferem, als in bloss technischen Untersuchungen, das wahre Wesen der Kunstgeschichte erblickt, wer in den Kunstwerken die Zeugnisse des ringenden Menschengeistes, die Documente seiner höchsten Inspirationen und Offenbarungen erkennt, der verdankt diese Anschauungen dem mächtigen Einfluss des Schnaase'schen Werkes. Wohl mag eine Zeit lang diese ideale Auffassung durch die realistische und atomistische Strömung der Gegenwart zurückgedrängt werden. Ihre Wahrheit behält sie aber doch, und nach dem unabweislich nothwendigen Durchgang durch eine überwiegend kritische Epoche wird sich schon wieder ein Baumeister finden, der mit ähnlich genialer Kraft das Einzelne zu einem Gesammtplan zu verbinden weiss.

Wollte man nun aber wähnen, es habe Schnaase an jener kritischen Ader gefehlt, welche zur Ermittlung und Feststellung der einzelnen Thatsachen erforderlich ist, so würde man schwer irren. In den ersten Bänden seines Werkes, welche das orientalische und classische Alterthum umfassen, konnte nach dem Plan seiner Arbeit diese Seite seines Geistes noch nicht zur Geltung kommen. Denn hier war es ihm darum zu thun, die allgemeinen Ideen darzulegen und dieselben aus der Fülle des überlieferten und durch lange kritische Forschung gesichteten Stoffes zu illustriren. Wie damals die philosophirende Betrachtungsweise überwog, musste sie auch bei ihm die herrschende sein. Dennoch ist es sehr beachtenswerth, dass er sich von jenem aprioristischen Konstruiren ferne zu halten wusste, welches die philosophische Betrachtung, namentlich unter einem System wie das Hegel'sche, gar leicht zur Folge hat. Noch ganz anders verhielt es sich beim Betreten des mittelalterlichen Bodens. Hier stand die Forschung noch überall im Beginn ihrer Arbeit; hier musste das Material erst herbeigeschafft, kritisch gesichtet und geordnet werden.

Hier trat Schnaase als selbständiger Forscher in die Reihe der Mitstrebenden und bewährte bei allen einzelnen Fragen eine eindringende Schärfe kritischen Blicks, eine strenge Objectivität der Untersuchung, eine unbestechliche Unparteilichkeit des Sinnes, bei der man an die berufsmässige Gewohnheit richterlichen Abwägens und Entscheidens auf's Wohlthuendste erinnert wird. Dieser Eindruck wirkt um so erfreulicher, wenn man bedenkt, wie oft subjective Gereiztheit und Leidenschaftlichkeit in wissenschaftlichen Streitfragen die Würde der Sache verletzt. Im Gegensatz zu solchen Erscheinungen weht uns aus Schnaase's Darstellung überall eine wahrhaft vornehme Ruhe an, die aber durch einen starken Hauch von Empfindung glücklich vor Kälte bewahrt wird.

Diese Wärme brachte er vor Allem den Schöpfungen des Mittelalters entgegen. Es lag derselben nicht bloss das natürliche Interesse zu Grunde, welches der Forscher stets den noch jugendlichen, aufblühenden Epochen entgegenbringt; auch die tiefreligiöse, echt christliche Grundstimmung seines Wesens hatte ihren Theil daran. Dennoch verleitete ihn dieselbe nicht, nach der Weise gewisser tendenziöser Lobredner des Mittelalters, jene Epoche in schönfärbender Weise zu schildern. Er bleibt auch hier überall der Mann streng wissenschaftlicher Forschung. Aus seinem erschöpfenden Studium, nicht blos der Kunstwerke, sondern auch der literarischen Erzeugnisse jener Epoche, erwächst ihm ein Bild, welches, von den banalen Schlagworten sowohl der Vergötterer, als der Anschwärzer des Mittelalters frei, die Lichtseiten, wie die Schattenpartien gleichmässig heraushebt und dadurch zu einer Schilderung des Culturlebens der treibenden Mächte, der wundersam verwickelten und widerstrebenden Tendenzen jener Zeit, sich gestaltet, wie es so tiefsinnig, so lebensvoll nirgendwo in unserer Literatur zu finden ist. Nur ein von wahrhaft historischem Geiste erfüllter grosser Geschichtsschreiber vermochte eine solche Darstellung zu entwerfen und durchzuführen. Die fünf Bände seines Werkes, welche ausschliesslich der Kunst des Mittelalters gewidmet sind, haben vorzugsweise den Anspruch auf den Ehrentitel einer klassischen Schöpfung.

Inzwischen wurde das Fortschreiten der Arbeit theils durch die

Berufsgeschäfte, theils durch die Kränklichkeit, welche die zarte Organisation Schnaase's schon zeitig in bedrohlicher Weise hervorrief, nicht wenig gehemmt. Er gehörte zu den Naturen, welche nur in gewissenhaftester, fast scrupulöser Sorgfalt der Detailarbeit ein grosses Ganzes zu gestalten vermögen. Dazu kam, dass nur unablässige Studienreisen, die er durch Deutschland, die Niederlande, Frankreich, England und Italien wiederholt unternahm, ihm jene Fülle eigener Anschauung verschaffen konnten, die allein die volle Gediegenheit und Lebendigkeit der Darstellung gewährleistet. Gleichwohl entstanden an kleineren Arbeiten in jener Zeit die schöne Einleitung zur Ausgabe von Schwanthaler's „Kreuzzug Friedrich Barbarossa's“ (1840) und die mustergiltige Schilderung der Kirche von Ramersdorf in Kinkel's Jahrbuch „Vom Rhein“ (1847).

Schon bevor der erste Band der Kunstgeschichte erschien, hatte Schnaase die Studien für den zweiten vollständig gemacht und verfolgte nun sorgfältig alle Erscheinungen der Tagesliteratur. Im Stillen wurde daneben schon emsig für den grossen zweiten Abschnitt seines Werkes: „Die Geschichte des Mittelalters“, gesorgt. Leider war das Jahr 1844 für die Gesundheit des Schnaase'schen Ehepaares besonders ungünstig. Fast den ganzen Sommer über hielt sich Frau Schnaase in der Wasserheilanstalt zu Marienberg auf, er selbst gebrauchte einige Wochen lang die Kur dort und setzte sie später in Düsseldorf fort; aber seine Freunde waren um ihn besorgt, denn sie fanden ihn leidend und angegriffen. Weitere Reisen unternahm er in diesem Jahre nicht, sondern plante nur für das kommende eine Reise nach Frankreich. Neben dem Schweren, was dieser Sommer brachte, durch Trennung, Krankheit u. dgl., trug es aber auch einen besonderen Segen dem Ehepaare zu, indem sie einen Freund gewannen, mit dem sie Vieles theilten bis an seinen frühen Tod. In Marienberg trafen sie einen Franzosen, Herrn Germain, welcher unverheirathet in unabhängigen Verhältnissen in der Nähe von Lyon auf dem Lande lebte, wo er im Jahre 1857 plötzlich starb. Dieser ernste, fein besaitete Mann nahm den lebhaftesten Antheil an Schnaase's Kunstgeschichte. Obgleich des Deutschen kaum mächtig, besprach er Stunden lang mit Schnaase die einzelnen Abschnitte, und fasste

den Vorsatz, das Werk in's Französische zu übersetzen. Auch im kommenden Jahr trafen Schnaase's mit ihm in Marienberg zusammen. Von der Zeit an kam er alljährlich im Herbste nach Deutschland, lebte in Schnaase's Hause und machte kleine und grössere Reisen mit ihnen gemeinsam. Trotzdem, dass er die deutsche Sprache dadurch gründlicher verstehen und in ihren Feinheiten auffassen lernte, blieb seine Uebersetzung des Schnaase'schen Werkes ziemlich mangelhaft. Als Schnaase nach Germain's Tode die Arbeit an Sabatier auf dessen Wunsch übergab, der sie zu benützen und fortzuführen gedachte, konnte dieser sie nicht verwenden und die Sache schlief nach und nach ein.

Noch eine Bekanntschaft fällt in diese Zeit, die eines jungen Geistlichen, Krafft, der seit Kurzem an die evangelische Kirche in Düsseldorf gewählt war, und mit Eifer, Tüchtigkeit und Begabung Leben in die Gemeinde brachte, das nicht selten in der Gestalt des Kampfes auftrat. Seine Predigten machten grossen Eindruck, wenn auch Manche sich über ihre Schroffheiten beklagten, Geist und wahre Ueberzeugung hörten auch diejenigen heraus, die ihre persönliche Freiheit dem Geistlichen gegenüber im Urtheil bewahren wollten, und es traten durch ihn die religiösen Dinge mehr in den Vordergrund, zu denen sich bisher Jeder in der Stille sein Verhältniss gestaltet hatte. In der Gesellschaft hatten die literarischen, künstlerisch ästhetischen Interessen den Mittelpunkt gebildet, und die Kreise, in denen man sich bewegte, theilten sich nach dem Antheil, den diese Dinge hervorriefen. Nun entstanden neue Gemeinschaften, Abneigung und Begeisterung wurde hervorgerufen, Wenige suchten nach beiden Seiten gerecht zu werden, zu diesen Wenigen gehörte Schnaase.

Sein Verhältniss zu religiösen Dingen beruhte auf einem tiefen Herzensbedürfniss. Ihm war die Religion niemals eine Sache des starren Dogmas, sondern des innersten Lebens. Sein milder Sinn konnte sich ereifern, wenn er über Diejenigen sprach, welche in äusseren Satzungen das Wesen des Christenthums zu erfassen meinten. Die Religion solle etwas Flüssiges, Lebendiges sein, das den ganzen Menschen erfüllen, in seinem Denken, Empfinden, Handeln sich spiegle,

aber nichts Abstractes, in eine feste Formel Gebanntes. Sein edler Geist, der alle Tiefen des Wissens durchmessen hatte, fühlte sich doch allein glücklich und heimisch in dem Bewusstsein des innigsten Zusammenhanges mit Gott, dessen lebendiges Walten er in den Geschicken des Einzelnen wie der Menschheit erkannte. Nichts lag ihm ferner als Zelotismus und die fanatische Orthodoxie der Wortgläubigen. Sein ganzes reines Leben war ein Gottesdienst, sein tiefstes Herzensbedürfniss der innigste Zusammenhang mit der christlichen Gemeinde in der Lauterkeit evangelischer Gesinnung. Denn so häufig in den romantischen Strömungen seiner Jugendzeit die Hinneigungen zum Romanismus waren, seine klare Ueberzeugung wurzelte ohne Wanken in dem protestantischen Bekenntniss. Desshalb nahm er auch den wärmsten Antheil an der Entwicklung der kirchlichen Verhältnisse, sein Verkehr mit Männern wie Bethmann-Hollweg, Uechtritz, Grüneisen drehte sich hauptsächlich um die mit Eifer von ihm verfolgten Zustände der evangelischen Kirche. Wenn er dabei weit entfernt war von den Strömungen des Rationalismus und den Bestrebungen der Reformer, so trat er mit nicht minderer Bestimmtheit der Anmaassung einer starren, wortklaubenden Orthodoxie entgegen. Er war der Ansicht, dass diese zelotische, einseitige Richtung der Wahrheit des kirchlichen Lebens weit empfindlicheren Abbruch thue, als alle oppositionellen Bestrebungen es irgend vermöchten. Auch hier bewährte sich die Milde eines im tiefsten Herzensgrunde gläubigen, das Wesen des Christenthums in der Liebe erkennenden Gemüthes.

Um seine religiösen Anschauungen etwas klarer zu beleuchten möge ein Brief an Uechtritz hier eingefügt werden: „Ich habe mich in diesen Zeiten der Einsamkeit viel mit religiösen Fragen beschäftigt, die ich gern mit Dir bespräche, freilich würde das schriftlich zu weit führen, indessen will ich doch versuchen, ob ich Dir, dem eingehenden und meine Ausdrucksweise so genau kennenden Freunde, über Einiges verständlich werden kann. Es kam mir zunächst darauf an, mich mit den s. g. Frommen auseinander zu setzen, mich zu prüfen, woran es eigentlich liegt, dass ihre Weise, obgleich ich Wärme des Glaubens und der Liebe bei ihnen anerkennen muss, mich abstösst,

ob bloss in mir, in meiner Sünde (Vernunft, Hochmuth, Menschenfurcht u. dgl.) oder auch in ihnen, und worin. Und da glaube ich denn den Grund darin zu finden, dass ihre Betrachtungsweise die Schrift nicht in das rechte Verhältniss zu der Offenbarung Gottes in der Natur und in der Vernunft stellt. Sie wagen es zwar nicht mehr, das „Credo quia absurdum est" auf ihre Fahne zu schreiben, oder die crasse Eingebungstheorie zu vertheidigen, und noch weniger bekennen sie sich zur strengen Prädestinationslehre. Aber sie neigen sich zu alle diesem hin. Sie behandeln noch immer die einzelnen Schriftstellen wie unmittelbare göttliche Aussprüche, bei denen es nur auf vermeintlichen Wortsinn, nicht auf eine Erforschung des eigentlichen göttlichen Inhalts, unter Berücksichtigung der Persönlichkeit des Sprechenden und der Umstände und Beziehungen, unter welchen der Ausspruch gegeben ist, ankommt. Sie sind noch immer geneigt, jedem, der sich dieser Auffassung nicht anschliesst, den Mangel an Glauben vorzuwerfen und ihn mit der Bemerkung, dass dieser „nicht Jedermanns Sache sei" und von Gott geschenkt werden müsse, zurückzuweisen. Das ist sehr einfach und bequem und gibt auch eine gewisse beneidenswerthe Energie, welche viele Opfer leicht macht und zu äussern Liebeswerken kräftigt. Aber es ist doch theils eine Härte darin, welche sich entschliessen kann, ohne Weiteres den Andern den Glauben, ja selbst die Fähigkeit dazu, abzusprechen, theils eine Willkür. Sie erklären den schriftlichen Befehl Gottes für ächt und unzweifelhaft, schmähen jeden, der es für Pflicht hält, denselben zu prüfen und bedienen sich am Ende seiner als einer auf sie gestellten Vollmacht. In einer Recension von Bunsen's „Zeichen der Zeit" (die ich übrigens keineswegs vertreten will) in der „Evangelischen Kirchenzeitung" war neulich gesagt: „Es genüge noch nicht, dass man Jesus Christus als den Sohn Gottes und als unsern Erlöser und Heiland alles Ernstes anerkenne: das könne auch der Rationalist. Darin liege der Unterschied, dass diesem diese Erkenntniss, wie alle andere Erkenntniss, zu Theil werde, während sie dem Gläubigen die einzige sei." — Nun in diesem Sinne bin ich auch entschieden Rationalist. Ich würde es für Vermessenheit halten, wenn ich behaupten wollte, dass ich zu Trajan's oder selbst Constantin's Zeiten ebensowohl ein

Christ geworden wäre, wie jetzt: ich halte das grosse Wunder der Erhaltung des Christenthums durch die Reihe der Jahrhunderte, der Umgestaltung der ganzen sittlichen Welt durch dasselbe für den stärksten Beweis seiner Wahrheit, und halte denjenigen, welcher durch die Betrachtung dieses Wunders die Ueberzeugung gewinnt und durch sie zum Christenthum gelangt, für einen ebenso legitimen Gläubigen, wie jeden andern. Ich weiss überhaupt nicht, wie man zur Erkenntniss der Heilswahrheiten auf anderem Wege als zu der anderer Wahrheiten gelangen könne, wir lernen Alles durch Vernunft und Erfahrung, und so auch jene. Gott hat die Thore seines Reiches für Alle geöffnet, und jene engherzig Gläubigen versündigen sich an ihren Mitmenschen, wenn sie denselben die Predigt des Glaubens nicht in jener einfachen, allen verständlichen Weise vortragen, und bei den Trägen oder Widerstrebenden den Wahn erwecken, dass der Glaube eine besondere Begabung, einen sechsten Sinn, voraussetze. Es ist ein Missbrauch, noch jetzt von Rationalismus zu reden, nachdem jene heuchlerische oder doch laue Parthei unter den Theologen ausgestorben ist und uns vielmehr die Gefahr einer ganz anderen, weit gefährlicheren und feineren Heuchelei droht. Allerdings gibt die blosse Verstandeserkenntniss noch nicht den seligmachenden Glauben; wer bei jener Erkenntniss kalt bleibt, nicht die innere Erfahrung von ihrer Wahrheit, von der Nähe Gottes und seiner in uns sprechenden Stimme macht, nicht dadurch tief innerlich erschüttert zur Busse und zur Erneuerung seines Lebens geführt wird, der ist noch kein Christ im wahren Sinne des Wortes, sondern ein trockener Verstandesmensch, in diesem ungewöhnlichen Sinne ein Rationalist. Aber so gewiss dies in abstracto, so schwer, ja unmöglich ist es, darüber in concreto zu urtheilen, und ein solches Urtheil ist geradezu unchristlich. Auch wird es wohl einerlei sein, ob einer durch innere Herzenserfahrungen (etwa durch eine plötzliche Erkenntniss der Sünde, oder durch eine wunderbare Rettung) zum Christenthum bekehrt wird, oder ob ihm diese Erfahrungen zu Theil werden, nachdem ihm durch verständige Beweise über die Echtheit der Lehre die Augen geöffnet wurden.

Aus dieser falschen Stellung zur Vernunft fliesst alles Uebrige.

Die crasse Orthodoxie mag ausreichen um Südsee-Insulaner zu bekehren und auf rohe Handwerksburschen und Proletarier günstig einzuwirken, aber sie kann der evangelischen Kirche niemals die wahre Katholicität geben, und ohne diese sind auch jene Erfolge täuschend und vorübergehend. Es ist eine Schande, dass man in unsern gebildeten Kreisen kaum vom Christenthum sprechen kann, ohne allgemeines Verstummen hervorzubringen, und dies ist nur die Schuld jener falschen Orthodoxie. Die Anforderungen an grössere Heiligung mögen der Eitelkeit, Sinnlichkeit und materialistischen Gewohnheit unbequem sein, aber einem ächten und klar vorgetragenen Christenthum würde die überzeugende Kraft nicht fehlen und der Bekehrung des Verstandes würde der Einfluss auf die Sitte folgen. So lange aber jene Parthei nur auf die hergebrachten Phrasen giebt, hinter denen sich Hohlheit und Heuchelei birgt, und so lange sie den ausschliesslichen Namen des Christlichen usurpirt, sträubt sich bei Vielen nicht die Sünde, sondern der edelste Rest des Ebenbildes Gottes im gefallenen Menschen, der Sinn für Wahrheit, gegen dies vermeintlich einzige Christenthum. Die Orthodoxie hat den Materialismus und die Naturwissenschaft hervorgerufen, jene hat das Beispiel gegeben sich der Vernunft zu enthalten, und diese benutzt es; bei beiden ist ein gedankenloses Fortschreiten, das Läugnen der Wunder, die ausserhalb ihrer Gewohnheit liegen, die Herrschaft der Phrase. Aber es kann sein, dass die Reaction gegen den Materialismus heilsam auf die Orthodoxie einwirkt, selbst H. findet sich in seinem Vorwort zum neuen Jahrgange der „Ev. K.-Z." bewogen, die „natürliche Theologie" als theologische Disciplin und das Studium der Philosophie den Theologen zu empfehlen, und wenn seine jungen Standesgenossen dem Rathe folgen, müssen ihre crassen Parteiansichten an Kraft verlieren.

Auch der Confessionalismus fliesst nur aus dieser Quelle. Sie verlangen Worte und immer mehr Worte, weil sie an den Geist nicht glauben. Sie eifern gegen die Union, weil sie Gottes Stimme in der Geschichte nicht verstehen. Sie treiben die Inconsequenz so weit, dass sie einerseits von der Stärkung der Kirche sprechen, und dann wieder jedem Pfarrer erlauben, nach seiner Auslegung einer Bibel-

stelle sich über das vieljährige kirchliche Herkommen bei Ehescheidungen fortzusetzen.

Ich breche meine Herzensergiessungen ab und will das Sündenregister jener Parthei damit schliessen, dass sie mich verleitet haben, Dir sehr gewöhnliche Dinge in sehr ungeschickter Form vorzutragen, und vielleicht mich in einen unerlaubten und unchristlichen Eifer hinein zu reden. Es ist ein Jammer, dass wir Schwachen kämpfen und abwehren müssen, wo wir nur lobsingen und preisen sollten."

Ein anderes Mal schreibt er:

Wenn ich etwas mehr Zeit und Kräfte hätte, würde mich die naturwissenschaftliche Frage, d. h. das Verhältniss der Resultate der Naturwissenschaft zur christlichen Offenbarung, sehr interessiren. In gewissem Sinne ist sie die Lebensfrage der Zeit. Wir werden leicht darüber einig sein, dass die völlig materialistischen Ansichten (Voigt, Moleschott u. A.) eigentlich nur durch eine gewisse vis inertiae entstehen. Die Herren beschäftigen sich nur mit der Entwickelung des materiellen Lebens und glauben daher, dass nichts Anderes da sei; sie gestehen sich daher nicht ein, dass die Entstehung des selbstbewussten, sittlichen in Gott denkenden Geistes im Menschen eine neue Schöpfung ist, die aus den sonst festgestellten Phänomenen nicht folgt; sie kennen nicht oder sind blind gegen die augenscheinliche, von der Natur unabhängige oder doch nur schwach influirte Entwickelung dieses Geistes in der Geschichte, in der dann die Offenbarung in Christo eine so bedeutende Stelle einnimmt; es entgeht ihnen dadurch, dass neben der Entwicklungsreihe der naturwissenschaftlichen Phänomene eine selbstständige Reihe geistiger Erscheinungen hergeht, welche auch Sache der Erfahrung sind und mit demselben Rechte wie ihre naturwissenschaftlichen Resultate zur Basis von Schlüssen gemacht werden. Aber eben so richtig ist es, dass die theologischen Wissenschaften noch nicht genug gethan haben, um die scheinbare Antinomie zu heben, dass sie noch nicht einmal den Anfang gemacht haben, die unläugbaren Erfahrungen der Naturwissenschaft auch als eine Offenbarung anzuerkennen, und sich vielmehr begnügen, starr am Dogma festzuhalten, und dem „e pur si muove", das die Welt ihnen zuruft, den blossen Buchstaben entgegen zu stellen. Es ist auf theo-

logischer Seite eine kleingläubige Furcht, nichts aufzugeben, während doch die Wahrheit des Evangeliums nur dadurch gewinnen und in helleres Licht gesetzt werden würde, wenn man ihre Stellung zu der natürlichen Offenbarung mit Benutzung derselben klarer machte. Wer da das rechte Wort fände, würde wesentlich zur Kräftigung des religiösen Elementes beitragen, und das offene, und noch mehr das viel gefährlichere geheime Widerstreben gegen das Evangelium im Wesentlichen und abgesehen von der Sünde besiegen."

Das Jahr 1848 endete die Düsseldorfer Zeit, und brachte Schnaase an das Obertribunal nach Berlin. Hatte in Düsseldorf das künstlerische Element dem Leben sein Gepräge gegeben, so trat in Berlin die wissenschaftliche Richtung in den Vordergrund. In der Kunstwissenschaft erlebte damals die preussische Hauptstadt nicht bloss ihre Glanzepoche, sondern auch die Zeit wo sie unbestritten als Führerin dastand. Während für die antike Kunst im Kreise der archäologischen Gesellschaft, trotz körperlichen Leidens rastlos thätig, Eduard Gerhard anregend und fördernd wirkte, von Männern wie Panofka, Ernst Curtius, Tölken, Lepsius unterstützt, sammelte der Verein für mittelalterliche Kunst, an dessen Spitze in jugendlicher Frische der greise Waagen stand, in seinen Zusammenkünften Alles, was diesem Zweige der Kunstgeschichte sich zuwandte. Es herrschte hier aber keine Ausschliesslichkeit der Richtung, und man traf Männer wie Waagen, Schnaase, Kugler, Hotho, Guhl, von Quast, Strack, Stüler, Erbkam und Andere eben so eifrig theilnehmend unter dem Banner der Antike, wie unter dem des Mittelalters. Wer damals als Jünger der Wissenschaft in diesen Kreis einzutreten das Glück gehabt, wird die Fülle von Anregungen im zwanglosen Verkehr mit so vielen bedeutenden Männern als unvergessliche Erinnerung für's Leben bewahren. Und Berlin zeigte darin seine stets bewährte Gastlichkeit, dass aus der wissenschaftlichen Verbindung leicht nähere gesellige Beziehungen, ja herzliche Freundschaften hervorwuchsen.

Unter den Jüngeren, die damals in diesen Kreis eintraten, nenne ich den zu früh heimgegangenen liebenswürdigen Friedrich Eggers, der in nähere Beziehungen zu Kugler trat, im Auftrage desselben die Denkschrift zur Reorganisation der Kunstverwaltung ausarbeitete und

als Herausgeber des „Deutschen Kunstblattes", eifrig unterstützt von den tüchtigsten Fachgenossen, einen Ersatz für das eingegangene Cotta'sche Kunstblatt zu bieten suchte. Schnaase betheiligte sich fleissig durch eigene Beiträge, welche hauptsächlich das Gebiet der mittelalterlichen Kunst umfassen. Dahin gehört namentlich der durch kritische Feinheit und weiten historischen Blick ausgezeichnete Aufsatz über die Baukunst des Mittelalters, bei Gelegenheit einer Besprechung des bekannten Werkes von Mertens, womit eine scharfe und würdige Abweisung des anmaassenden Auftretens dieses Autors verbunden war. In denselben Jahrgang 1852 und den folgenden fallen sodann die höchst bedeutenden Arbeiten über die religiöse Kunst und di Kritik, sowie über das Verhältniss der Künstler zu ihren Stoffen in Form einer ebenso feinen als geistvollen Polemik mit dem Herausgeber, wo dann die philosophische Tiefe des Verfassers sich im glänzendsten Lichte zeigt.

Ich selbst trat damals in diesen Kreis ein, indem ich die Philologie und das Schulfach mit der Kunstgeschichte vertauschte. Es war die Zeit, wo von allen Seiten ein Wetteifer entstand in Erforschung der Denkmale des Mittelalters; es gab damals noch ganze Provinzen Deutschlands, deren Kunstleben genauerer Erforschung harrte. Mit welch reger Theilnahme begleitete Schnaase alle diese Untersuchungen, an denen er einen so hervorragenden Antheil hatte. Als ich im Jahre 1851 eine mehrmonatliche Wanderung antrat, um die Monumente meiner Heimathprovinz Westfalen zu erforschen, traf ich mit dem verehrten Meister in Driburg zusammen, wo sich derselbe zum Gebrauch einer Badekur aufhielt. Wie glücklich war ich, ihm meine Entdeckungen vorlegen zu dürfen! Mit welch' aufmunternder Güte ging er auf meine Mittheilungen ein! Wie wusste er Muth und Vertrauen durch seinen Zuspruch zu heben! Und als ich dann mit meinem Werke über die mittelalterliche Kunst in Westfalen hervortrat, war er es wieder, der im Jahrgang 1854 des Deutschen Kunstblattes meine Arbeit in die Welt einführte. In solchen Besprechungen ging er stets vom Einzelnen aus, vertiefte aber den Gegenstand durch seine universelle, auf's Ganze gerichtete Anschauung in solcher Weise, dass man nun erst des im Stoffe liegenden

vollen Gehaltes inne ward. Es war die Zeit, wo die Entdeckung einer noch unbekannten romanischen Basilika für uns ein Ereigniss war, an welchem alle Fachgenossen lebendigen Antheil nahmen. In Berlin aber concentrirte sich damals das kunstgeschichtliche Streben mehr als anderswo.

Schnaase's gastliches Haus war einer der Mittelpunkte, in welchem sich alle Gleichgestimmten zu geselligem Verkehr zusammen fanden. Unvergesslich ist mir die liebenswürdige Wärme, mit welcher der an Geist und Bildung so hochstehende Mann, unterstützt von der feinsinnigen Gattin, welche mit ihm die Seele dieses harmonischen Hauswesens bildete, auch uns Jüngere in seine Kreise zog, und manchmal an der Spitze einer kleinen, geistig angeregten Tafelrunde in lebhafter Debatte uns Alle electrisirte. Und doch begannen damals schon, uns Allen zur schmerzlichen Besorgniss, die ersten Zeichen des Leidens sich auszubilden, das seine späteren Jahre so oft umflort hat. Schnaase wohnte im zweiten Stock des schönen von Hitzig erbauten Hauses des Bildhauers Drake, dicht am Thiergarten. An milden Tagen nahm man dann nach Tische wohl den Kaffee auf dem Balkon, der den vollen Blick auf die gegenüberliegenden Gärten der Wilhelmsstrasse mit ihren hohen Baumgruppen gewährte. Es waren schöne Stunden, die dort dem kleinen Kreise in ernsten und heiteren Gesprächen verflossen. Niemals verliess man das Haus, ohne den erquickenden Eindruck von Harmonie, Ruhe und Klarheit mitzunehmen, ohne von dem edlen, von lauterster Humanität durchwehten Wesen dieses seltenen Paares sich geläutert, von dem reinen und hohen Geiste des ausgezeichneten Mannes sich bereichert zu fühlen. Hob er uns zu sich hinauf, so blickten wir nur um so dankbarer voll bescheidener Pietät zu ihm empor. Ich muss überhaupt hier das schöne einträchtige Zusammenwirken aller Elemente dieses Kreises als eine selten im wissenschaftlichen Leben sich darbietende Thatsache hervorheben; denn auch Waagen und Kugler kamen der jüngeren Generation mit gleichem Wohlwollen entgegen, und kein Misston trübte die Harmonie dieses Zusammenwirkens, von dessen Regsamkeit die neun Jahrgänge des „Deutschen Kunstblattes“ Zeugniss ablegen.

Inzwischen war Schnaase's Werk in langsamem, aber stetigem Fortschreiten bis zum fünften Bande vorgerückt, welcher eine der wichtigsten Epochen, die Ausbildung des gothischen Stils, behandelt. In diesem Bande, der eine dem Verfasser besonders am Herzen liegende Epoche schildert, hatte derselbe die volle Höhe der Meisterschaft erreicht. Die Darstellung ist ganz durchdrungen und gesättigt von plastischer Anschaulichkeit. Die Schilderung des Kunstlebens erweitert und vertieft sich, ohne der Schärfe und Bestimmtheit künstlerischer Detailbetrachtung etwas zu vergeben, zu einem grossen kulturgeschichtlichen Gemälde. Der allgemeinen bewundernden Theilnahme sämmtlicher künstlerisch gestimmter Kreise gesellten sich von den verschiedensten Seiten auch die Zeichen officieller Anerkennung. Die philosophische Facultät der Bonner Hochschule ernannte ihn zum Doctor, der König Max von Bayern verlieh ihm den Maximiliansorden, und der für das hervorragendste Werk historischer Forschung ausgesetzte Maximilianspreis ward ihm zu Theil. Ebenso ernannte die Berliner Academie der Künste ihn zum Ehrenmitglied, ein Vorgang, dem bald auch die Wiener Academie folgte. Auch die Bayerische Academie der Wissenschaften nahm ihn unter ihre Mitglieder auf. Zum Dank für die ihn besonders erfreuende Bonner Auszeichnung vermachte er später seine Kupferstichsammlung als werthvolles kunstgeschichtliches Lehrmaterial der Rheinischen Universität, wie er den grösseren Theil seiner ansehnlichen Bibliothek der Universität Strassburg bestimmte. Seine Anhänglichkeit an die ihm liebgewordenen Rheinlande und seine begeisterte Hingabe an das neuerstandene Deutschland sollten in diesen Stiftungen einen würdigen Ausdruck finden.

Aber unter all' diesem Schaffen und Wirken begann die zarte Gesundheit Schnaase's immer mehr zu wanken und vermochte die Anstrengungen des Amtes nicht länger zu ertragen. Dazu kam, dass er auch als Mitglied der Ersten Kammer an den Arbeiten und Berathungen dieses gesetzgebenden Körpers theilnehmen musste, wobei denn die elenden politischen Zustände Preussens zu Anfang der fünfziger Jahre unter dem Regiment Manteuffel's, sowie die nicht minder verworrenen und zerrütteten Verhältnisse des gesammten deutschen

Vaterlandes ihn mit tiefer Niedergeschlagenheit erfüllten. Alles dies wirkte so erschöpfend auf seinen Zustand ein, dass es schon damals eine Zeit gab, wo die Freunde Tag um Tag für das schwer bedrohte theure Leben zittern mussten. Nur die sorgfältigste und liebevollste Pflege wandte die äusserste Gefahr ab. Doch sah er sich gezwungen, nach mehr als dreissigjähriger Dienstzeit seinen Abschied zu nehmen, um in grösserer Musse sich seinem grossen kunstgeschichtlichen Werke zu widmen.

Um so eifriger blieb er fortan den Interessen der Kunst zugewendet. Er war Mitglied einer berathenden Museums-Commission, welche indess, unter der Verwaltung des Herrn v. Olfers, zu einer irgendwie durchgreifenden Wirksamkeit nicht kommen sollte. Auch dem künstlerischen Leben der Gegenwart war er freundlich gesinnt, wie er denn mehrere Jahre an der Spitze des Vereins der Kunstfreunde stand. Indess sah er mit Betrübniss, wie sehr der Mangel eines bedeutenden geistigen Inhaltes die heutige Kunst zur Veräusserlichung treibe. Von den regelmässigen Ausstellungen schrieb er einmal: „Mir erwecken dieselben meist ein wehmüthiges Gefühl. Man kann sich an einigen technischen Fortschritten erfreuen, aber man sucht vergeblich nach den geistigen Zielen dieser Technik. Die Kunst wird immer mehr ein Hors d'oeuvre, ein gleichgültiges Spiel für müssige Leute. Der Staat kann dafür nicht viel thun; seine Aufgabe besteht nur darin, zu erhalten, die technische Ausbildung zu fördern, damit die nöthigen Kräfte da sind, wenn über Nacht der Geist sich einfinden sollte. Alles, was wir thun können, ist, die Sehnsucht nach dem unbekannten Ertrage, den die Kunst unserem selbstzufriedenen Wesen gewähren könnte, zu wecken und zu nähren.“ Besonders aber wandte sich sein tiefreligiöser Sinn den Bestrebungen zu, den Gottesdienst der evangelischen Kirche durch die Weihe der Kunst zu heben. Er gehörte zu den Begründern des „Vereins für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche“, und rief in Verbindung mit geistesverwandten, befreundeten Männern, mit Carl Grüneisen und Julius Schnorr von Carolsfeld, zur Förderung dieser Interessen das „Christliche Kunstblatt“ in's Leben, dessen Redaction er bis an sein Ende angehörte. Die beiden schönen im Druck erschienenen Vor-

träge „Ueber das Verhältniss der Kunst zum Christenthum" (1852) und „Bildung und Christenthum" (1861) sind aus diesen Bestrebungen hervorgewachsen. Zugleich nahm er eifrig Theil an dem Aufblühen der Kunstgeschichte in Oesterreich, trat mit den dortigen Führern der Bewegung, mit Heider und Eitelberger, in nähere Verbindung und steuerte den seit 1856 erscheinenden „Mittheilungen der Central-Commission" manch' werthvollen Aufsatz bei.

Im Herbst 1858 ward mir das Glück zu Theil, gemeinschaftlich mit ihm meine erste italienische Reise antreten zu dürfen, an der auch unser gemeinschaftlicher jüngerer Freund, Carl von Lützow, Theil nahm. In Rorschach trafen wir zusammen und setzten dann gemeinsam die Reise über Chur und den Splügen fort. Ueber Chiavenna, wo wir die ersten Zeugnisse italienischer Kunst begrüssten, ging's weiter an den Comersee, um dort einige Tage zu weilen, im Genuss italienischer Natur und Kunst zu schwelgen und namentlich die alten Denkmäler von Gravedona zu studiren. Köstlich war der Eindruck eines kirchlichen Festes, zu welchem die Landleute von allen Seiten nach der hochliegenden Kirche von Cadenabbia herbeiströmten, um die Früchte des Herbstes der Madonna darzubringen. Wer kennt nicht das Entzücken der ersten italienischen Tage, zumal wenn man sie in fröhlicher Jugendkraft und nun gar an der Seite eines solchen Mannes erlebt. In Mailand rückten wir am Vorabend seines Geburtstages ein und wussten schnell für den festlichen Tag eine kleine Feier zu improvisiren, die zugleich das Gepräge herzlicher Verehrung und fröhlichen Reisehumors trug. Es folgten dann unvergessliche Tage in Mailand, Pavia, Piacenza, Parma, Mantua und Verona. Ein Hochgenuss war es, mit ihm kunsthistorische Studien zu betreiben. Sein feiner Sinn, das liebevolle Eingehen auf Alles, die freundliche und anregende Art der Erörterung, die Lebendigkeit der Discussion, alles das verlieh unseren Wanderungen einen Reiz, dem wir beiden Jüngeren uns mit Begeisterung hingaben. Abends im Gasthofe wurde das Gesehene recapitulirt, lebhaft durchgesprochen, mit dem unentbehrlichen und unvergleichlichen Cicerone Jakob Burckhardt's verglichen und der Schlachtplan für den folgenden Tag entworfen. Trotz seiner zarten Gesundheit war Schnaase unermüdlich

im Wandern, Betrachten, Aufzeichnen und Erörtern. Es war in ihm ein heiliges Feuer, das seine feinen Züge beseelte, aus dem klaren Auge blitzte und dem zarten Körper eine Elasticität und Energie verlieh, welche uns oft in Erstaunen setzte. Sein ganzes Wesen leuchtete auf, wenn es in Berührung trat mit den grossen Schöpfungen der Vergangenheit. Nur wer so glücklich war, ihn in solchen Momenten zu sehen, hat den bezaubernden Eindruck seiner Persönlichkeit in ihrer höchsten Potenz erhalten.

In Verona schieden sich unsere Wege; er schlug die Strasse über Venedig zur Heimath ein, uns zog es über Brescia und Genua nach Florenz und Rom. Aber während der Dreivierteljahre meines ferneren Aufenthalts im Süden blieben wir durch regen brieflichen Verkehr verbunden. Während er im Geiste uns zu den unvergesslichen Stätten begleitete, deren Andenken meine Schilderungen ihm lebendig erneuerten, musste ich aus seinen Briefen zu meiner Betrübniss erfahren, welche Entbehrungen ihm das rauhe Klima auferlegte. „Indessen", schrieb er damals, „sehe ich doch recht deutlich, wie sehr mir die geistige Ruhe des festen Wohnorts nöthig ist, um noch in späten Tagen so manches in dem früheren überbeschäftigten Leben Versäumte nachzuholen, Lücken und Disharmonien meines Wesens auszufüllen." In demselben Briefe berichtet er von musikgeschichtlichen Studien, zu denen er durch unsere Gespräche angeregt worden war; ich theile die Stelle mit, weil sie am besten beweist, wie bei ihm jede Geistesnahrung sofort in tiefste geschichtsphilosophische Erkenntniss sich verwandelte: „Es ergibt sich", so heisst es dort, „aus diesen Studien ein für die ganze Kulturgeschichte überaus wichtiges Resultat oder doch eine Bestätigung und nähere Bestimmung einer sonst schon ausgesprochenen Wahrheit. Ich meine nämlich den Umstand, dass die griechische Musik auf einer unvollkommen erkannten, oder wenn man will, beschränkten und verkümmerten Natur beruhte, und dass die Menschheit unter der Herrschaft und Leitung des Christenthums erst dazu gelangen konnte (und wie langsam und mühsam: tausend Jahre ein Tag!), allmählich die wahre Natur, unsere Tonleiter, zu finden, und darauf weiter, zuerst das Allgemeine, Contrapunktische, Mehrstimmige, dann das Lebendige, Individuelle zu gründen. Die Bedeutung der Scholastik, mit der diese

ernste abstracte Musik Hand in Hand geht, die Verhältnisse der Nationen zu einander gewinnen dadurch neues Licht. — Leider komme ich nun von dieser grauen Theorie gar nicht zur schönen Praxis. In meinen glücklichen Sommerträumen hatte ich gehofft, in diesem Winter etwas Musik hören zu können, aber jetzt ist die Aussicht dazu verschwunden, an abendliches Ausgehen und an die Fährlichkeiten musikalischer Versammlungen ist nicht zu denken, und dabei sind unsere musikalischen Freunde nicht mehr da, die uns selbst in unsere tonlose Stube noch Nachklänge Stern'scher Studien brachten."

Ich hatte mich längst daran gewöhnt, ihm alle meine Pläne und Arbeiten mitzutheilen. Seit ich 1853 mein erstes grösseres Werk, das Buch über Westfalen, veröffentlichte, welches ich ihm und Kugler widmen durfte, war er mir stets mit Rath und That wie ein väterlicher Freund zur Seite gestanden. Sein Urtheil, eben so einsichtsvoll wie freundschaftlich, eben so gerecht wie milde, war mir bei allen meinen Arbeiten die höchste Instanz. Die Zeugnisse, die er öffentlich mit unerschöpflicher Güte so oft für mein Arbeiten und Wirken abgelegt, waren für mich stets der schönste Lohn. Mit meiner Heimkehr nach Berlin wurde das Verhältniss nur noch inniger. Ich hatte den Genuss, den sechsten Band seines Buches entstehen und fortschreiten zu sehen und durfte manches Capitel aus dem Manuscript durch den Mund des verehrten Meisters kennen lernen. Im Sommer 1860 ward mir abermals das Glück zu Theil, eine wenngleich kürzere Studienreise mit dem Freunde durch Belgien machen zu dürfen. Wir sahen Löwen, Brüssel, Antwerpen, Gent, Brügge und versäumten namentlich nicht, auch Tournay aufzusuchen, wo uns besonders in den Kirchen und in der Sammlung des Herrn du Mortier die merkwürdigen Sculpturen der alten dortigen Schule fesselten. Dort schieden sich wieder unsere Wege, und während Schnaase sich heimwärts wendete, setzte ich meine Reise in entgegengesetzter Richtung fort, um Paris sowie das nördliche und mittlere Frankreich kennen zu lernen. Noch einen Winter sollte ich dann mit Schnaase in Berlin verleben. Als ich mich Ostern 1861 losriss, um dem Rufe nach Zürich zu folgen, blieb ich fortan mit ihm nur brieflich verbunden, wobei indess oft wiederholte gegenseitige Besuche auch den mündlichen Verkehr erneuerten.

Schon im Herbst 1861 vereinigte uns eine Reise durch das Salzkammergut und Steiermark nach Wien, wo wir mehrere Wochen dem Studium der unerschöpflich reichen Kunstschätze der Kaiserstadt widmeten. Es waren wieder Tage des reinsten Genusses, wie sie auf Erden nur selten beschieden sind. Was irgend in Wien sich mit Kunst und Kunstgeschichte beschäftigte, Heider und Eitelberger an der Spitze, beeiferte sich, den berühmten Meister der Wissenschaft zu begrüssen. Die Herzenswärme, der jugendliche Enthusiasmus des Wiener Naturells offenbarte sich in liebenswürdigster Weise. Sein Geburtstag, der eben noch in die Zeit unseres Aufenthaltes fiel, gestaltete sich zu einem schönen Feste, und ich sehe noch in dem lieben Antlitz die gerührte Ueberraschung über all' die Beweise verehrungsvoller Liebe, auf welche der bescheidene Sinn des trefflichen Mannes nicht vorbereitet war. Ein meisterlicher Aufsatz über die österreichische Malerschule des 15. Jahrhunderts, abgedruckt in den Mittheilungen der Central-Commission, war die literarische Frucht dieser Reise.

Inzwischen gestalteten sich die Gesundheitsverhältnisse Schnaase's immer bedenklicher, und der Aufenthalt in dem rauhen Klima Berlins erwies sich auf die Dauer immer gefahrdrohender. Ein längerer Aufenthalt im Süden musste versucht werden, um den angegriffenen Organismus wieder herzustellen. Im Herbst 1864 trat Schnaase, von seiner treuen Lebensgefährtin begleitet, die ihm auch auf Reisen meistens zur Seite blieb, die Fahrt nach Italien an. Als er sich auf der Durchreise einige Tage in Zürich aufhielt, sahen die Freunde nicht ohne Besorgniss ihn scheiden. Vorher hatte er noch die Freude erlebt, mit dem siebenten Bande seines Werkes den Schluss des Mittelalters vollendet zu sehen. Einundzwanzig Jahre hatte die Ausführung dieser grossartigen Arbeit in Anspruch genommen. Ungebeugt von mancherlei Leiden, die den Fortgang wohl hemmen, aber den Muth des Verfassers nicht erschüttern konnten, hatte er seine grosse Lebensaufgabe in einer Weise gelöst, dass selbst das schärfste Auge keine Spuren von Ermattung oder Unsicherheit zu bemerken vermochte. Wohl durfte er sich nun einige Ruhe gönnen. Er wandte sich zuerst nach Mentone, dann zu längerem Aufenthalte nach Rom, wo er zwei Winter hindurch bei aller Vorsicht doch am künstlerischen

Leben der Vergangenheit und Gegenwart regen Antheil nahm. Diesem Aufenthalte verdanken wir das geistvolle Reliefbild, in welchem Joseph Kopf die ausdrucksvollen Züge Schnaase's wiedergegeben hat. Später sollte dann Kopf auch die marmorne Colossalbüste ausführen, welche die Freunde und Verehrer Schnaase's in der äusseren Säulenhalle des Neuen Museums zu Berlin ihm errichten durften.

Trotz seines leidenden Zustandes erfreute er sich des Verkehrs mit manchen jüngeren Kunsthistorikern und Archäologen, namentlich mit Benndorf, A. v. Zahn, R. Schöne, R. Rahn. Im Frühjahr 1866 trieb ihn aber das Bedürfniss, mit dem geistigen Leben der Heimath in engerer Verbindung zu bleiben, nach Deutschland zurück. Er kam gerade zur rechten Zeit, um an den beginnenden grossen Umgestaltungen des Vaterlandes freudig erregten Antheil zu nehmen. Noch einmal versuchte er es sodann mit einem Aufenthalt in Berlin; allein der rauhe Winter bannte ihn völlig an's Haus und legte ihm solche Entbehrungen auf, dass der Plan einer Verlegung des Wohnorts nicht mehr abzuweisen war. Die Wahl fiel auf Wiesbaden, und im Herbst 1867 fand die Uebersiedelung statt. Da ich inzwischen einen Ruf nach Stuttgart angenommen hatte, waren wir uns räumlich wieder näher gerückt, so dass mir in den letzten Jahren wiederholt das Glück zu Theil ward, mit dem verehrten Freunde zusammen zu treffen und an seinem Geistesleben näheren Antheil zu nehmen.

Nachdem sich (wie früher erwähnt) zuerst Germain, sodann Sabatier die Aufgabe gestellt hatten, Schnaase's Werk in's Französische zu übertragen — ein bis jetzt leider nicht zur Verwirklichung gekommener Plan —, hatte sich schon seit geraumer Zeit die hocherfreuliche Nothwendigkeit einer zweiten Auflage seines Buches herausgestellt. Hatte dasselbe in die weitesten Kreise hinein seine Wirkung gethan, so bot sich nun dem Verfasser die erwünschte Gelegenheit, die grossartigen Bereicherungen und Umgestaltungen, welche die Kunstgeschichte namentlich auf dem Boden des Orients erfahren hatte, seinem Werke zu Gute kommen zu lassen. Eine Reihe jüngerer Fachgenossen fand sich gern bereit, dem Meister die Arbeit zu erleichtern, doch behielt er selbst bis in's Kleinste hinein Alles so im Auge, dass dem Ganzen das ursprüngliche Gepräge und die Har-

monie gewahrt blieb. Unermüdlich bewährte sich auch hier die gewissenhafte Sorgfalt, welche sein ganzes Wirken und Schaffen auszeichnete. Dennoch vermochten die Freunde kunstgeschichtlicher Forschung ein Bedauern darüber nicht zu unterdrücken, dass diese neue Arbeit den weiteren Fortgang des Buches so lange verzögerte. Wussten wir doch, dass von dem achten Bande, welcher mit den van Eyck's beginnen und das ganze fünfzehnte Jahrhundert umfassen sollte, bedeutende Partien so gut wie fertig lagen und nur einer letzten Redaction bedurften. Zur Mithilfe an dieser Arbeit hatte sich schon ein jüngerer Fachgenosse bereit erklärt. Aber beide Arbeiten neben einander durchzuführen, wäre für die langsam aber stetig abnehmenden Kräfte Schnaase's verhängnissvoll geworden. So mussten wir denn unsere Ungeduld mässigen und uns vielmehr freuen, dass seine Feder immer noch im Stande war, sich an den hervorragenden Ereignissen und Erscheinungen des künstlerischen Lebens thätig zu betheiligen. Wo es galt, ein neues literarisches Unternehmen zu fördern, da stand seine verehrte Gestalt neben den Jüngeren in erster Linie. Wie er die „Recensionen für bildende Kunst“ mit einer Reihe geistvoller Aufsätze unterstützt hatte, so waren die Blätter der Lützow'schen Zeitschrift dankbare Zeugen seiner unablässigen Thätigkeit. Seine Aufsätze über die byzantinische Kunst, über die italienische, französische und deutsche Renaissance, über Niccolo Pisano gehören zu den gediegensten Arbeiten dieses Gebietes. Der gegen H. Grimm gerichtete, in den Recensionen 1864 erschienene Aufsatz über die Grabmäler der Mediceer war wieder ein Meisterwerk kritischer Untersuchung und objectiver Darstellung. Bei aller Milde seines Wesens konnte Schnaase zu einschneidender Schärfe und vernichtender Kritik sich steigern, wo er Anmaassung, keckes Absprechen und willkürlich subjectives Gebahren mit Selbstgefälligkeit sich breit machen sah. Leichtfertiges Flunkern, das sich wissenschaftlich geberden wollte, war seiner wahrhaften Natur innerlich zuwider.

Im Jahre 1868 erlebte er mit uns den Schmerz, den noch rüstigen Nestor unserer Wissenschaft, Waagen, auf einer Studienreise plötzlich vom Tode dahin gerafft zu sehen. Er gab in der Zeitschrift für bildende Kunst durch einen schönen Nachruf Zeugniss von seiner

Verehrung des langjährigen Studiengenossen. Immer einsamer wurde es. Zehn Jahre früher war Kugler heimgegangen. Guhl, Mündler, Eggers, Hotho folgten nach. Der alte Kreis der Fachgenossen, welcher einst Berlin zum Mittelpunkte kunstwissenschaftlicher Bestrebungen gemacht hatte, war durch den Tod gelichtet und durch mancherlei Schicksale aufgelöst. Immer noch hielt Schnaase trotz seiner wankenden Gesundheit sich aufrecht, und die wunderbare Elasticität seines Geistes siegte stets von Neuem über die Gebrechlichkeit des Körpers. Im Herbst 1871 liess er sich's nicht nehmen, trotz der schon vorgerückten Jahreszeit die Holbein-Ausstellung in Dresden zu besuchen, und in einem grösseren Aufsatz voll Feinheit und Besonnenheit des Urtheils, abgedruckt in der Zeitschrift „Im neuen Reich", die Ergebnisse seiner Untersuchungen niederzulegen. Aber die Rauhheit der Witterung zog ihm eine Verschlimmerung seines Leidens zu, welches sich bis tief in den Winter hinein geltend machte und erst den milderen Lüften des Frühlings zu weichen schien. Dennoch war er mit bewundernswürdiger Spannkraft unablässig bemüht, sich neue Anschauungen zu verschaffen und den ungewöhnlichen Umfang, den seine Autopsie auf dem künstlerischen Gebiete gewonnen hatte, stets weiter auszudehnen. Wie er 1869 die internationale Kunstausstellung in München besucht hatte, so regten ihn Mittheilungen über eine von mir ausgeführte südwestdeutsche Studienreise im Herbst 1871 zu einer beschwerlichen Fahrt nach Donaueschingen, Constanz, Stein am Rhein, Solothurn, Basel, Colmar an; ja noch im Sommer 1872 benutzte er einen längeren Landaufenthalt in Cannstatt, der uns wieder die Freude eines andauernden Verkehrs gewährte, zu einem Abstecher nach Tiefenbronn, um die merkwürdige Altartafel des Lucas Moser und das bedeutende Altarwerk von Hans Schühlein aus eigener Anschauung würdigen zu können. Damals war es besonders der tägliche Austausch mit seinem hochgeschätzten Freunde Grüneisen, der ihn erquickte. Es waren schöne inhaltsvolle Tage, denen auch die Weihe der von Schnaase innig geliebten Musik nicht fehlte; denn im Hause Julius Stockhausen's, welchen Schwaben damals den Seinigen nennen durfte, wurden uns wiederholt Genüsse der seltensten Art bereitet.

Dennoch musste er selbst sich schliesslich der schmerzlichen Ueberzeugung fügen, das fortan solche Ausflüge und Studienreisen zu viele Gefahren mit sich brächten, und dass selbst die bis dahin stets durchgeführten Erholungsreisen und Kuraufenthalte im Sommer eingeschränkt werden mussten. Rührend klingen in den Briefen der letzten Jahre die sanften Klagen über die stets abnehmende Lebens- und Arbeitskraft, über die geistige Vereinsamung und die körperliche Hinfälligkeit. Und dennoch bis zum letzten Augenblick ein unablässig treues Schaffen, wenn es auch ein fortwährendes Ringen mit den schwersten Hemmnissen war. In der Isolirtheit des Wiesbadener Aufenthalts, fern von den Eindrücken und Anregungen grösserer Lebenskreise, war es dem Leidenden eine besondere Erquickung, wenn dann und wann Freunde und Fachgenossen zu vorübergehendem Besuch erschienen. Von grossem Werthe war für ihn, dass R. Kekulé damals, allerdings nur für kurze Zeit, als Conservator der Antikensammlung nach Wiesbaden kam. Der Verkehr mit ihm war für Schnaase, wie er oftmals in Briefen aussprach, ein überaus werthvoller. Mir selbst war es Bedürfniss, so oft es die Verhältnisse gestatteten, bei ihm einzusprechen und die einst so häufigen Stunden wissenschaftlichen und freundschaftlichen Austausches zu erneuern. In den letzten Jahren gestattete selbst das milde Klima Wiesbadens dem Leidenden nur selten noch im Winter einen Ausgang; meistens musste er Monate lang das Zimmer hüten. Es verging aber kein Winter wo ich nicht wiederholt zu kurzen Besuchen das liebe Haus betreten hätte, welches durch die zärtlichste Sorgfalt ihm zum behaglichen Asyl gemacht wurde. War doch seine ganze Existenz ein Wunder, welches nur die sorglichste Gattenliebe zu bewirken vermochte, indem sie das theure Leben der stetig fortschreitenden Krankheit zum Trotz zu verlängern wusste. Doch hatte der letzte Winter durch rasch auf einander folgende Todesfälle geliebter Personen, namentlich seines alten Freundes Uechtritz, das zarte Gemüth Schnaase's aufs Heftigste erschüttert. Ende Januar war ich in Wiesbaden; um Ostern wiederholte ich meinen Besuch und durfte mich noch einmal des Verkehrs mit diesem feinen und tiefen Geiste mehrere Tage hindurch erfreuen. Ich fand ihn trotz aller körperlichen Leiden, trotz mehrmonatlichen

Hausarrestes geistig frisch und angeregt. Da der Abschluss der neuen Auflage in nächster Zeit zu erwarten stand, war die Ausarbeitung des achten Bandes wieder wie schon oft vorher ein Hauptgegenstand unserer Unterhaltung. Sehnlichst wünschte Schnaase den Augenblick herbei, wo er die letzte Hand anlegen und die Schilderung des fünfzehnten Jahrhunderts zur Vollendung bringen könnte. Da ich ihn früher schon hinfälliger gesehen hatte, als dieses Mal, so schied ich in der frohen Hoffnung, dass sein theures Leben uns auch noch ferner erhalten bleiben würde.

Diese Hoffnung sollte sich nicht erfüllen. Sieben Wochen darauf, am 20. Mai 1875, nahm ein sanfter Tod ihn von hinnen. Nach langem, schwer durchkämpftem Winter hatte er die ersten milden Frühlingstage wieder im Freien im erquickenden Strahl der Sonne vor dem auf einem sanften Hügel, dem Adolphsberg, mitten im Grün gelegenen Häuschen, das er zuletzt bewohnte, verleben dürfen. Am Pfingstmontag traf ihn im Beisein Kekulé's, dessen Besuch ihn zuletzt noch erfreute, ein leichter Schlaganfall; zwei andere folgten, die am dritten Tage seinem Leben ein Ende machten. Am Trinitatis-Sonntag, den 23. Mai, Nachmittags, trugen sie seine sterbliche Hülle in den sonnigen Frühlingstag zur ewigen Ruhe hinaus, und der Künstlerverein legte ihm zu der Palme den wohlverdienten Lorbeer auf das Grab.

Nicht blos die Kunstgeschichte hat an ihm einen ihrer grössten Meister und werkthätigsten Begründer verloren; er war auch einer der seltensten, reinsten und edelsten Menschen, von zartester Gewissenhaftigkeit und lauterster Wahrheitsliebe, ein vornehmer Geist, ein fleckenloser Charakter, liebevoll und treu, warm theilnehmend, nur das Höchste erstrebend, in Rath und That stets hilfebereit. Und nicht das Geringste war, dass er während langjähriger Leiden die sanfte Milde, die verklärte Harmonie seines Wesens durch stille Gottergebenheit sich bewahrt hatte. Nicht bloss jene Leiden, sondern mehr noch die stete Arbeit des Denkens hatte seinen Zügen etwas Durchgeistigtes, Verklärtes, seiner zarten, kaum mittelgrossen Gestalt etwas Aetherisches gegeben, so dass das Irdische nur eben noch so viel Theil an ihm hatte, um dem übermächtigen Geiste als Hülle zu

dienen. Unvergleichlich klar und licht war das sanfte Feuer seines Auges, herzgewinnend und durch reine Güte bezaubernd sein ganzes Wesen. Nicht vergebens hatte er sein Leben lang die Welt harmonischer Schönheit zu seinem Studium gemacht: er hatte sich selbst daran zu lauterster Humanität durchgebildet.

Erstes Buch.

Historische Einleitung.

Erstes Kapitel.

Kirchlich-politische Gestaltung des Abendlandes.

Schon das vierzehnte Jahrhundert lässt deutlich erkennen, dass das System des Mittelalters sich überlebt hatte. Die Verhältnisse, aus denen es hervorgegangen, bestanden nicht mehr, die Zwecke, auf die es berechnet gewesen, waren annähernd erreicht oder als unerreichbar aufgegeben; statt dessen waren andere Bedürfnisse erwacht, für die es keine Hülfe gewährte. Es setzte Völkermassen ohne feste nationale Gliederung und ohne eigenthümliche Bildung voraus, für welche die Kirche das einzige Band der Gemeinsamkeit, die einzige Quelle geistigen Lebens war. Sobald neue Nationen mit eigner Sprache und Literatur und mit verschiedenen geistigen und leiblichen Bedürfnissen entstanden waren, welche sich zu grossen, nach mehr oder weniger festen Gesetzen geregelten Körperschaften zusammenschlossen und ihre Sonderinteressen mit Energie und Instinct verfolgten, war jenes System in seiner ursprünglichen Gestalt nicht mehr haltbar, das abendländische Gemeinwesen konnte nicht mehr unbedingt der Leitung der Kirche folgen, diese musste suchen das Gebiet ihrer Wirksamkeit in andrer Weise zu begrenzen. Dies um so mehr, weil bei dem allgemeinen Wachsen weltlicher Interessen auch sie nicht mehr den Schein abstracter Reinheit bewahren konnte, der ihr bisher noch erhalten war.

Die Verlegung der päpstlichen Residenz nach Avignon, welche das Oberhaupt der Kirche in unverkennbare Abhängigkeit von der französischen Krone brachte, das dadurch entstehende Schisma und die in Folge dieser Wirren immer mehr um sich greifende Sitten-

verderbniss der Geistlichen liessen keinen Zweifel über die Unzulänglichkeit der bisherigen Institutionen. Der Ruf nach Reform der Kirche an Haupt und Gliedern erscholl immer lauter, immer mehr von allen Seiten, aber man war weit davon entfernt, jenes alte System aufgeben, ein neues auf andrer Grundlage errichten zu wollen. Gerade die Gefährdung der Kirche hatte die Anhänglichkeit an sie bis zur Leidenschaft gesteigert; man dachte nur an eine Herstellung des Alten, und das Mittel, welches man dazu wählte, das allgemeine Concil, entsprach ganz jenem Gedanken der allgemeinen und ungetheilten Christenheit.

Nur freilich war diese Herstellung nicht so leicht, wie es scheinen mochte. Gerade während der avignonischen Zeit war das Selbstgefühl der Nationen unerwartet gewachsen, die Verschiedenheit ihrer Interessen mehr als je zu Tage getreten, die Sorge für die Beförderung derselben eine Pflicht geworden, die eine vereinte Wirksamkeit im höchsten Grade erschwerte. Die Deutschen hatten es schmerzlich empfunden, dass der Papst ein französischer geworden, in den Italienern war erst während der Entbehrung das Gefühl erwacht, wie wichtig es für sie sei, die Curie zu besitzen. Die Rückkehr des Papstes war bei ihnen der Gegenstand einer populären Bewegung geworden, wie Italien sie kaum je gekannt hatte. Dieser Eifer machte es Johann XXIII. möglich, auf dem Concil zu Constanz mit einer so zahlreichen Schaar italienischer Prälaten anzurücken, dass man, um ihrem Uebergewicht zu entgehen, statt der bisher üblichen Abstimmung nach Köpfen die nach Nationen beschloss. Das Resultat dieser Massregel entsprach aber dem Zwecke nicht: bei dem Zwiespalt nationaler Wünsche erlangten die Italiener durch ihre Schlauheit den Sieg, den man von ihrer Stimmenzahl gefürchtet hatte, und zwar nicht blos den Sieg über die Ansprüche andrer Nationen, sondern auch den über die Reformbestrebungen selbst. Die Concile zu Constanz und Basel setzten Päpste ab und ein, aber schliesslich beherrschten wieder italienische Päpste von Rom aus die Kirche mit derselben unbeschränkten Gewalt wie früher, und die Fürsten liessen sich bewegen, einzeln und durch besondere Concordate auf die ihnen durch die Beschlüsse des Concils eingeräumten Rechte mehr oder weniger zu verzichten.

Das Papstthum ging also scheinbar neu gestärkt und in hellerem Glanze als je aus diesen Kämpfen hervor. Aber innerlich war seine Stellung eine andere geworden: der heilige Vater war nicht mehr in dem Grade wie sonst das mächtige Oberhaupt der Kirche, sondern vor Allem der Beherrscher des Kirchenstaats, ein italienischer Fürst,

der weltliche Interessen verfolgen musste. In der avignonischen Periode hatten sich die inneren Verhältnisse Italiens verändert. Während es früher aus zahlreichen einzelnen Baronen und Stadtgemeinden bestand, welche einander bekämpften und sich in zwei Parteien gruppirten, von denen die eine sich an die Kirche, die andre an den Begriff der kaiserlichen Autorität anlehnte, bildete sich jetzt eine mässige Zahl von grösseren Territorialstaaten, welche kein stätiges Verhältniss zur Kirche hatten und ihren Vortheil mit rücksichtsloser Energie verfolgten. Die Curie selbst hatte den Grund zu dieser Umgestaltung des Landes gelegt; indem sie es dahin brachte, dass die schwachen Wahlkaiser Deutschlands auf die Geltendmachung ihrer Rechte in Italien verzichteten, emancipirte sie hier die Gewalthaber und entfesselte ihre Habsucht. Dazu kam dann, dass die früh entwickelte Civilisation, das Vorherrschen des gewerblichen Elementes und der steigende Luxus den republikanischen Stolz und den kriegerischen Sinn der Bürger brach und das Bedürfniss eines kräftigen Rechtsschutzes hervorrief, dadurch aber es den Machthabern erleichterte, jeden Widerstand im Innern zu unterdrücken und mit Hülfe eines ausgebildeten Söldnerwesens die benachbarten kleineren Gemeinden und Herren zu unterwerfen. Der Kirche selbst und dem kirchlichen Systeme war diese Veränderung vielleicht nachtheilig, aber sie kam den Päpsten in Beziehung auf die Beherrschung des Kirchenstaates zu statten. Früher, als sie den gewaltigen Einfluss auf das gesammte Abendland ausübten, waren sie im eignen Lande machtlos, von ihren Städten und Baronen bedroht, oft unstät und flüchtig, selten lange im Besitze ihrer Hauptstadt gewesen. Während ihrer Abwesenheit hatte die gesteigerte Zügellosigkeit der Parteien ihnen günstigere Verhältnisse geschaffen. Die Macht des Adels war durch die wilden Kämpfe der Geschlechter selbst und durch die dictatorische Energie des Cola di Rienzi und einiger anderer Parteihäupter gebrochen, der demokratische Widerstand des römischen Volks nach dem kurzen Traum republikanischer Herrlichkeit in ein Bedürfniss nach Ruhe und kräftiger Herrschaft umgeschlagen, so dass es dem päpstlichen Vicar Cardinal Albornoz gelang, durch Anwendung derselben Mittel, welcher sich die weltlichen Tyrannen Italiens bedienten, die Päpste zu wirklichen Herren des Landes zu machen. Jenes in andrer Beziehung verderbliche Söldnerwesen war gerade ihnen günstig. So lange es auf persönliche Leitung von Kriegsschaaren ankam, stand der geistliche Fürst hinter seinen ritterlichen Vasallen zurück. Sobald geordnete Heere für Geld zu haben waren, in dessen Erwerb die Curie in Avignon riesenhafte Fortschritte ge-

macht hatte, war es den Päpsten leicht, wenigstens im Innern ihres Landes die höchste Gewalt zu behaupten. Schon Martin V., aus dem alten streitlustigen Geschlechte der Colonna, aber vom Constanzer Concil auf den päpstlichen Stuhl erhoben, hielt seinen Einzug in Rom an der Spitze eines Soldheeres, und seine Nachfolger, selbst Nicolaus V., der Freund und Gönner der Humanisten, waren vor Allem darauf bedacht, sich in ihrer Landesherrlichkeit zu befestigen und gegen plötzliche Angriffe ihrer Unterthanen zu sichern. Freilich waren sie dann aber auch genöthigt, die Interessen ihres Landes nach aussen hin zu schützen; auch hier waren sie nicht mehr blos das Oberhaupt der abendländischen Christenheit, sondern zunächst italienische Fürsten, die sich gegen die Uebergriffe ihrer Nachbarn oder sonstige fremde Einflüsse sichern, gefahrdrohenden Bündnissen vorbeugen, überhaupt sich auf die Winkelzüge der Politik einlassen mussten. Die italienischen Staaten bildeten ein eignes, in sich abgeschlossenes politisches System, bei dem es anscheinend auf Erhaltung des Gleichgewichts und des Friedens ankam, während doch jeder auch an eine Vergrösserung seiner Macht und seines Besitzes dachte. Die Nähe der Territorien und die Mannigfaltigkeit der Beziehungen, das Bewusstsein eines ursprünglich unrechtmässigen oder doch sehr zweideutigen Erwerbs und die Besorgniss vor unterdrückten Gegnern und geheimen Feinden, dann die Leidenschaftlichkeit und die Neigung zu versteckten listigen Anschlägen, die im Nationalcharakter liegt und durch die bisherigen Schicksale der Nation gefördert war, alles dies gab diesen politischen Händeln ein Gepräge von Argwohn, Hinterlist und Grausamkeit. Während sonst die politischen Händel meistens auf einem Conflict wirklicher oder angeblicher Rechte beruhen, hatte man hier das Bewusstsein, gar nicht mehr auf dem Boden des Rechtes zu stehen; es gab kein anderes Recht, als die Macht, keinen andern Titel des Erwerbes als Usurpation, kein Mittel der Erhaltung als Gewalt, List und Energie. Es war kaum denkbar, dass das Oberhaupt der Kirche in dieser unreinen Atmosphäre sich völlig rein erhalten konnte. Jedenfalls aber war die Zeit, wo das Wort des Papstes mächtig zünden und die Reiche erschüttern konnte, wo es die Christenheit zu gemeinsamen, grossen Unternehmungen sammelte, bleibend vorüber. Pius II. war der letzte Papst, der ernsthaft an einen Kreuzzug dachte; bei seinen Nachfolgern blieb zwar dieses Wort noch eine Zeit lang im Gebrauche, aber als herkömmliche Phrase, auf deren Erfüllung Niemand rechnete. Nicht blos der Egoismus der Völker und ihrer Regierungen, das Vorherrschen der Sonderinteressen, sondern auch die veränderte Stellung

der Päpste stand ihnen entgegen. Sie waren geistlich stark gewesen, so lange sie weltlich schwach waren und als die uneigennützigen Vertreter der Kirche und göttlicher Rechte erschienen. Sie verloren diese Macht, sobald sie weltliche Interessen berücksichtigen mussten. Derselbe Pius, der als Papst noch einmal einen Kreuzzug veranstalten zu können glaubte, war sich schon des grossen Unterschiedes der Zeiten sehr wohl bewusst, wenn er sich auch nicht von der vollen Bedeutung desselben Rechenschaft gab. In einer officiellen Rede, die er als Cardinal hielt, versuchte er diejenigen zu widerlegen, welche der Kirche den Reichthum zum Vorwurfe machten und ihr die Armuth Christi vorhielten. Wenn Christus, bemerkt er dabei, um unsers Heiles willen arm gewesen ist, so müssen jetzt die römischen Bischöfe reich und mächtig sein, und zwar wieder um unseres Heiles willen. Denn nur durch mächtige Hand können jetzt die Verbrecher gestraft und ausgerottet werden [1]. Die Päpste bedurften also des Geldes und fürstlicher Macht; dies Bedürfniss entzog aber ihren Handlungen den Charakter des Uneigennützigen und Geistlichen und raubte ihnen die begeisternde Kraft. Ihre Eigenschaft als geistliches Oberhaupt der Kirche liess sich von ihrem weltlichen Fürstenthum nicht mehr trennen; die Maassregeln, welche sie in jener ersten Eigenschaft über die Völker verhängten, hatten nicht blos geistliche Zwecke, sondern sollten auch die Mittel schaffen, um ihrer fürstlichen Gewalt Nachdruck und Glanz zu geben. Sie waren auf einen abschüssigen Boden gestellt, und sehr bald sehen wir sie tief in die Wirren der arglistigen italienischen Politik verwickelt, wobei denn die Versuchung nahe lag, die Umstände nicht blos zur Vergrösserung des Kirchenstaates, sondern auch zur Bereicherung ihrer eigenen Verwandten zu benutzen. Schon Sixtus IV. (1471—1484) dachte daran, seinem Neffen einen selbständigen Fürstensitz zu schaffen; Innocenz VIII. (1484—1492) behandelt seine, vor dem Empfange der geistlichen Weihen erzeugten Söhne geradezu als Prinzen; und unter Alexander VI. verwandelt sich die päpstliche Curie völlig in einen weltlichen Hof, mit allem Waffengeräusch und aller Zuchtlosigkeit der damaligen italienischen Sitte. Die weltkundigen, mit schamloser Offenheit verübten Frevel des Hauses Borgia brachten zwar eine allgemeine Entrüstung und eine gewisse Reaction hervor. Aber zu einer Herstellung jener früheren Idealität konnte es nicht kommen. Man durfte nur hoffen,

[1] Georg Voigt, Enea Silvio de Piccolomini III. 594. Schon auf dem Baseler Concil war eine ähnliche Theorie aufgestellt. Ranke, Päpste I. 43; Schröckh, Kirchengeschichte XXXII. 91.

eine Stellung zu gewinnen, welche den neuen Anforderungen entsprach und so viel als möglich von den alten Rechten bewahrte.

Ganz ähnlich wie dem Papstthume erging es den weltlichen Institutionen, dem Kaiserthum, dem Lehnsstaat, der Ritterschaft; auch sie konnten sich in ihrer bisherigen Idealität nicht erhalten, sondern mussten eine neue Basis zu gewinnen suchen. Das System persönlicher Verpflichtungen und Privilegien, das dem Lehnsstaate zu Grunde lag, entsprach den neuen, durch die Entwickelung der Civilisation und das Aufkommen des Bürgerstandes gebildeten Verhältnissen nicht mehr; die Gemeinsamkeit der Interessen in den verschiedenen Provinzen und in den gesonderten Ständen forderte eine kräftigere Verwaltung, ein strammer angezogenes Band der Nationaleinheit und bot dem, der diesen Bedürfnissen ganz oder theilweise zu genügen wusste, einen Zuwachs an Macht. In Italien war die Entscheidung nicht zweifelhaft; da das Kaiserthum auf eine wirkliche Regierung keinen Anspruch machte, und der Adel längst unterworfen war, blieben nur die factischen Inhaber der Territorien auf dem Schauplatze. In den übrigen Ländern dagegen war die feudale Gliederung noch vollständig erhalten, neben dem Landesherrn die grossen Vasallen und der ritterliche Adel, und es fragte sich, welche Stellung jeder von ihnen in der neuen Ordnung der Dinge einnehmen sollte. Dies war, da jeder gewinnen, keiner Opfer bringen wollte, da die Lage der Dinge von jedem Standpunkte aus anders erschien, der Gegenstand eines hartnäckigen Kampfes, der bald im Wege der Verhandlung, bald aber auch mit blutigen Waffen geführt wurde und in jedem Lande einen andern Gang nahm und zu anderen Resultaten führte.

In Frankreich und England war der Uebergang vom Lehnsstaate zum nationalen Königthume schon einigermaassen vorbereitet. Der Krieg, den beide Völker gegen einander im vierzehnten Jahrhunderte geführt hatten und im folgenden fortsetzten, hatte das Nationalgefühl und das Bedürfniss einer starken, einheitlichen Regierung mächtig angeregt. Besonders bei den Franzosen, welche den Kampf auf ihrem eigenen Boden mit ansahen und dadurch in ihren heiligsten Gefühlen verletzt wurden, steigerte sich dies bis zu einer schwärmerischen Begeisterung für das nationale Königthum, welche alle Stände ergriff und in der Ritterschaft mit den Begriffen der Ehre und des Anstandes verschmolz. Dies bewirkte denn, dass selbst der schwache Karl VII. im Stande und fast genöthigt war, Maassregeln durchzuführen, welche die monarchische Regierung mehr als alles Andere förderten. Schon 1439 wurde die Befugniss, Kriegs-

volk zu halten, den Vasallen im Allgemeinen entzogen und von besonderer königlicher Erlaubniss abhängig gemacht, und als nach dem Waffenstillstande mit England im Jahre 1444 die entlassenen Söldner plündernd und verheerend im Lande umherstreiften, wurde dies die Veranlassung zur Gründung der sogen. Ordonnanzcompagnien, welche, im Lande vertheilt, jenen umherziehenden Trupps wehren und sie zur Auflösung und ruhigen Rückkehr in ihre Heimath nöthigen sollten. Dies gelang so vollkommen, und das bisher so schwer heimgesuchte Land empfand die dadurch gewonnene Ruhe und Sicherheit so dankbar, dass der König nun auch keine Schwierigkeiten fand, als er zur Errichtung nationaler Truppen schritt, welche den Engländern im Falle der Erneuerung des Kriegs sofort entgegengestellt werden konnten. Die Anfänge eines stehenden Heeres und zu diesem Zwecke einer bleibenden Besteuerung des Landes, die Grundlagen der modernen Monarchie, waren dadurch gegeben, aber gewissermaassen noch zufällig und mitten in dem noch bestehenden und von seinem alten unruhigen Geiste erfüllten Lehnsstaate. Zwar hatte der niedrige Adel schon seine trotzige Selbständigkeit abgelegt, militärische Disciplin und mildere Sitten angenommen. Aber dies kam nicht blos dem Könige, sondern auch den grossen Vasallen zu Gute und erregte bei ihnen die Neigung, den Zuwachs der Macht, den die Verhältnisse ergaben, für sich zu gewinnen. Dies Begehren war um so stärker, wenn sie aus königlichem Blute stammten und bei der Vieldeutigkeit der verschiedenen Rechtsquellen erbrechtliche oder vormundschaftliche Ansprüche aufstellen konnten. Die ritterliche Unternehmungslust, die gerade durch das prunkende Ritterthum dieser Tage noch gesteigert war, machte es fast zur Ehrensache, solche Ansprüche aufzunehmen und zu verfechten und verschaffte jedem Prätendenten einen kampflustigen Anhang, der ihn wiederum anspornte und so bleibende Parteiungen und leidenschaftlich erbitterte Kämpfe erzeugte. Ludwig XI. hatte sich unter der Regierung seines Vaters selbst an diesen Parteiungen betheiligt; nach seiner Thronbesteigung war es das Dichten und Trachten seines rastlosen, arbeitsamen Lebens, den Widerstand der Grossen zu brechen, das Wohl des Landes zu fördern und die Krone von Frankreich stark und unabhängig zu machen. Er war freilich kein grosser, genialer Charakter, der begeisterte und fortriss. Persönlich furchtsam, misstrauisch, verschlossen, suchte er seine Zwecke hauptsächlich durch List und Ueberraschung zu erreichen. Er liess es sich viel kosten, die Grossen des Landes und die benachbarten Fürsten zu überwachen, durch Bestechung ihrer Räthe und sonstigen Umgebungen von ihren Plänen unterrichtet zu

werden, oder auf dieselben Einfluss zu erlangen. An Verträge, selbst an eidlich bestärkte, hat er sich niemals gebunden geglaubt; indem er sie abschliesst, denkt er schon auf Mittel, ihnen entgegen zu handeln. Auch vor gröberen Verbrechen scheut er nicht zurück; bei der Bestrafung seiner Gegner, die er gern in gerichtliche Formen kleidet, ist er von erfinderischer Grausamkeit. Aber die grosse Bedeutung seiner Regierung beruht darin, dass er vom Antritte derselben an bestimmt wusste, was er wollte und dies Ziel unausgesetzt verfolgte. Er war Fanatiker seiner Politik, aber diese Politik bezweckte nicht blos seinen persönlichen Vortheil oder Ruhm, sondern die Grösse Frankreichs. Er selbst brauchte wenig; Turniere und Feste waren nicht seine Sache, er lebte einsam, von wenigen Personen, meistens niedriger Herkunft umgeben. Seine Kleidung war mehr als einfach. Die Ausführung seiner weitaussehenden Plane, die Unterhaltung seiner Gensdarmen und Soldtruppen erforderte allerdings grosse Summen und nöthigte ihn zu hohen und lästigen Steuern. Aber übrigens war seine Verwaltung gut und ernsthaft auf die Wohlfahrt des Volkes abgesehen. Auf alle Weise sorgte er für die Hebung des Verkehrs und der Industrie. Die Städte erhielten Privilegien, Messen und Märkte wurden angeordnet, Handelsverträge abgeschlossen, Fremden, die sich im Lande niederlassen wollten, angemessene Rechte bewilligt. Durch die Berufung italienischer Seidenweber machte er dieses wichtige Gewerbe im Lande einheimisch. Die Justiz wurde strenge und unparteiisch gehandhabt, den Anmaassungen seiner Gensdarmen und Söldner war durch wirksame Vorschriften gewehrt. Die Rechte der Stände griff er nicht an, obgleich er ihre Beschlüsse zu umgehen, oder nach seinen Zwecken zu leiten wusste; er bediente sich ihrer wiederholt, um sich von der Erfüllung seiner Verträge lossprechen zu lassen. Seine staatswirthschaftlichen Gedanken greifen oft weit voraus; er war der Erste, welcher ein Postwesen organisirte, wenn auch zunächst nur für den Gebrauch der Regierung. Er ging damit um, Einheit des Maasses und Gewichtes und sogar ein allgemeines, in französischer Sprache abgefasstes Gesetzbuch einzuführen. Der Tod verhinderte ihn daran, wohl aber hatte seine etwa zwanzigjährige Regierung (1461—1483) hingereicht, um die Macht der grossen Vasallen zu brechen und das Königthum von Frankreich in seiner neuen umfassenden Bedeutung zu begründen.

Es ist bemerkenswerth, wie rasch sich in diesen Kämpfen der Begriff des öffentlichen Wohles, der dem Mittelalter fremd gewesen war, geltend macht. Nicht blos Ludwig XI. selbst kennt ihn, sondern auch die französischen Grossen benennen ihr zur Vertheidigung

ihrer Rechte gegen ihn geschlossenes Bündniss „du bien public"; das war natürlich nur ein Vorwand, der aber doch beweist, dass man die Sache anerkannte und dadurch Anklang zu finden hoffte.

Während so in Frankreich die Umgestaltung des Staates sich trotz einzelner Härten und Verbrechen im Ganzen ruhig vollzog, war sie in England die Frucht eines Bürgerkrieges, der ein Menschenalter hindurch das Land mit Leid und Verbrechen erfüllte und die Gemüther verhärtete. Der Kampf der Häuser Lancaster und York, der sogen. rothen und weissen Rose, machte England zum Schauplatz einer gewaltigen Tragödie voll erschütternder Ereignisse, wie es kaum eine zweite giebt. Das Blut floss in Strömen, nicht blos in Schlachten, sondern auch durch Hinrichtungen, bald mit dem heuchlerischen Schein gerichtlicher Form, bald durch geheime That. Sechzig bis achtzig nähere oder entferntere Glieder des königlichen Hauses[1], nicht blos Erwachsene, sondern auch zarte Kinder, wurden mit erfinderischem Wechsel der Todesarten ermordet, und die grossen Familien normännischen Ursprungs bis auf wenige Ueberreste vertilgt. Der allgemeine Hass, den sich Richard II. zugezogen, und das Unrecht, welches er gegen seinen Vetter Heinrich von Hereford, den nachherigen Heinrich IV., verübt hatte, gewährten diesem Veranlassung und Mittel, den Thron zu besteigen (1399) mit Uebergehung eines Sprösslings der älteren Linie, als dessen Nachfolger später das Haus York auftrat. Seine weise und volksfreundliche Regierung und der von seinem Sohne Heinrich V. glücklich geführte Krieg gegen Frankreich bildeten ein festes Band, welches die Nation und besonders auch den durch diesen Krieg beschäftigten hohen Adel an das neue Königshaus fesselte. Erst unter dem schwachen Heinrich VI. und durch den Hass, welchen der Einfluss seiner Gemahlin Margaretha erweckte, wurde die Aufmerksamkeit auf die Ansprüche des Hauses York geleitet. Die Frage des Rechts war dabei keineswegs bestimmend. Das Haus York stammte von einem älteren Sohn Eduard's III., das Haus Lancaster von einem jüngeren, dieses aber in directer männlicher Linie, jenes durch weibliche Vermittlung. Nach englischem Lehnrechte war dies nun zwar gleichgültig, aber nach dem Staatsrecht der meisten Länder ist die weibliche Folge ausgeschlossen, und jedenfalls war das Haus Lancaster nun seit einem halben Jahrhundert im ruhigen Besitze. Der Zeitverlauf und die Zustimmung des Volkes hatten die etwaigen Mängel des Rechtstitels gedeckt. Als einmal im Laufe des Kampfes die Frage den Richtern

---

[1]) So wenigstens rechnet der Zeitgenosse Commines, L. I. ch. 7; L. III. ch. 4.

und Kronanwälten vorgelegt wurde, lehnten diese die Entscheidung ausdrücklich ab[1]. Es war nicht das Gefühl des Rechts, sondern Parteiinteresse, was einige Lords bestimmte, die Fahne des Hauses York zu erheben, während die Mehrzahl des höheren Adels dem Hause Lancaster anhing. Man war sich dessen vollkommen bewusst, dass es ein Kampf der Grossen und ihres Anhangs sei. Die Heerführer selbst gaben in den Schlachten den Befehl, des Volkes zu schonen und nur die Edlen zu tödten[2]). Das Volk verhielt sich bei diesem Streite ziemlich passiv; seine Rechte wurden von Niemand angegriffen. Die althergebrachten Freiheiten, welche die Engländer schon damals als einen Vorzug vor anderen Nationen betrachteten[3]), das Geschworenengericht, die durch die Magna Charta verliehenen Rechte der Gemeinen wurden zwar vielfach umgangen oder missbraucht, aber meistens nur zum Nachtheil der Grossen, und jedenfalls waren sie von keiner Seite principiell bestritten. Das Volk litt zwar augenblicklich durch die auf seinem Boden ausgefochtenen Schlachten, aber es trug auch zuletzt die Früchte davon. Je mehr der Adel sich in selbstmörderischem Kampfe aufrieb, desto wichtiger wurde die Gunst des Volkes, desto mehr erkannten die Fürsten die Nothwendigkeit, sie zu verdienen. Selbst der scham- und gewissenlose Richard III. glaubte die öffentliche Meinung wenigstens durch eine, freilich leicht zu durchschauende Heuchelei schonen zu müssen. Und als die Nation sich dennoch gegen ihn empörte und den letzten Sprössling des Hauses Lancaster, Heinrich VII., erhob, der durch seine Vermählung mit der Erbtochter des Hauses York die Ansprüche beider Linien vereinigte (1485), hatte sie einen König gewonnen, der, unbeirrt durch ritterliche Vorurtheile, die Verhältnisse nüchtern und einfach in's Auge fasste. Indem er auf auswärtige Eroberungen, namentlich auf die Fortsetzung des französischen Krieges verzichtete, dann aber der bisherigen Gewohnheit des höheren Adels, sich mit bewaffneten, in ihre Farben gekleideten Schaaren ihrer Lehnsleute zu umgeben, mit Strenge entgegentrat[4]), sorgte er zunächst für die Stärkung der königlichen Gewalt, zugleich aber auch für das Wohl

---

[1]) Pauli, Gesch. v. England V. 349.

[2]) Pauli a. a. O. S. 345 und Commines L. III. ch. 7.

[3]) Wie dies ein Zeitgenosse, der Richter Fortescue in seinem Werke: de laudibus legum Angliae in starken Worten ausspricht. Pauli a. a. O. S. 661. Auch Commines urtheilt, dass England das Land sei, où la chose publique est mieux traictée, où il y a moins de violence sur le peuple.

[4]) Pauli a. a. O. S. 542.

des Volkes und gab diesem die seinem Geiste und der insularen Lage des Landes zusagende Richtung.

Auch Spanien, das bisher durch den seit Jahrhunderten fortdauernden Kampf mit den Mauren in seiner Entwickelung gehemmt, kaum einen activen Antheil an der Geschichte des Abendlandes genommen hatte, erlangte am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts eine Umgestaltung in ähnlicher Richtung wie Frankreich und England, aber doch in sehr eigenthümlicher, dem Nationalcharakter entsprechender Weise. Jener stete Kampf führte nicht in dem Grade wie dort zu militärischer Disciplin und monarchischer Einheit und vermochte nicht den von den Westgothen vererbten germanischen Geist der Sonderung und des Freiheitsstolzes zu überwinden. Daher die Spaltung der Christen in mehrere, durch die Rechte des Adels vielfach beschränkte Königreiche, und die Entstehung einer ernsten, kriegerischen, schwärmerischen Ritterlichkeit, die sich mit fanatischem Glaubenseifer, aber auch oft mit orientalischer Genusssucht, Leidenschaftlichkeit und Rachsucht verband. Dazu kam dann, als der Kampf mit den verweichlichten und in sich uneinigen Mauren die Kräfte nicht mehr wie bisher in Anspruch nahm, ein Sittenverfall, der schlimmer war, als in anderen christlichen Ländern und zu Mord- und Gewaltthaten in den regierenden Häusern, zu Bürgerkriegen und fast zur Auflösung aller staatlichen Ordnung führte. Abhülfe war um so schwerer, als selbst in den beiden mächtigsten der christlichen Reiche Spaniens, in Aragon und Castilien, die königliche Gewalt durch die weit ausgedehnten Rechte der Stände gelähmt war. Dennoch gelang sie, zunächst durch zwei ausgezeichnete Persönlichkeiten. Ferdinand von Aragonien und Isabella von Castilien, vermählt noch ehe sie sichere Aussicht auf Thronfolge hatten (1469), erwarben sich schon da die öffentliche Gunst, und regierten dann nach ihren eigenen Wünschen, sowie nach denen ihrer auf ihre Sonderrechte eifersüchtigen Völker, in staatlicher Trennung, aber mit solcher Klugheit und Uebereinstimmung, dass sie ihren Nachkommen ein einiges, fest organisirtes Spanien hinterliessen. Die Mittel, deren sie sich zu diesem Zwecke bedienten, waren gewaltsam, oft blutig, aber doch schonend gegen die Eigenthümlichkeiten der Nation und die vorherrschenden Richtungen des Zeitgeistes. Um die Zügellosigkeit des Adels zu brechen, der von seinen Burgen aus sich befehdete und die Landstrassen unsicher machte, wurde ein in Castilien schon bestehendes, aber machtlos gewordenes Institut, die heilige Brüderschaft (Santa Hermandad), ein Bündniss zur Aufrechterhaltung des Rechts und zur Bestrafung des Friedensbruches, erneuert, umgestaltet und demnächst

auch auf Aragonien ausgedehnt. Es gewährte dem Könige nicht nur die Hülfe einer aus der Bürgerschaft gebildeten, wachsamen Polizeimannschaft, sondern auch ein durch eine Beisteuer der Verbündeten besoldetes stehendes Heer und sicherte eine unparteiische und strenge Rechtspflege. Noch wichtiger wurde dann ein zweites Institut, das, dem fanatischen Glaubenseifer und Geburtsstolz der altchristlichen Bevölkerung schmeichelnd, schliesslich dann doch vorzugsweise der Regierung zu Gunsten kam, die Inquisition. Eine offene, der Kirche widerstrebende Ketzerei, welche dadurch unterdrückt werden sollte, bestand zwar nicht, wohl aber gab es zahlreiche Familien maurischen und jüdischen Ursprungs, welche nach der Taufe sich Reichthümer und einträgliche Aemter verschafft hatten und durch den Hass des Volkes und der fanatischen Geistlichkeit beschuldigt wurden, ihrem alten Glauben anzuhängen. Sei es nun, dass die hierdurch entstehende Gefahr den Königen wirklich so gross schien, oder dass sie dieselbe nur als Vorwand brauchten, sie fassten den Beschluss, diese geheime Ketzerei mit Gewalt auszurotten. Mit päpstlicher Genehmigung wurden daher Glaubensgerichte eingeführt, welche sich von den früheren dadurch unterschieden, dass die Anstellung und Besoldung der geistlichen Richter und Hülfsbeamten von der Regierung ausging und dass die in Folge der Verurtheilung eintretende Gütereinziehung dieser zu Statten kam. Die Untersuchung wurde mit aller Strenge geführt; gleich im ersten Jahre (1481) bestiegen mehr als 2000 Personen den Scheiterhaufen, während ganze Schaaren der Bedrohten, man zählte mehr als hunderttausend, sich durch Auswanderung zu retten suchten. Das Land verlor dadurch arbeitsame und nützliche Kräfte, aber es gewann durch die Einheit ungemischter Nationalität und glaubenseifriger Gesinnung eine ritterliche, wenn auch fanatisch rücksichtslose Energie, welche ihm sofort bei dem Kampfe gegen den letzten Rest maurischer Herrschaft, gegen die Könige von Granada, und demnächst auch bei auswärtigen Kriegen ein Uebergewicht verlieh. Das Königthum aber erlangte durch dies geistlich-politische Institut ein Mittel der Herrschaft, wie es keine andere damalige Regierung besass, vor dem Alle, Vornehme und Geringe, zittern mussten. Im Uebrigen blieben die Rechte der Provinzen und der Stände unangetastet. Das ritterliche Ehrgefühl des Adels wurde geschont und sogar gepflegt, aber an das Königthum gefesselt. Die Vereinigung der grossmeisterlichen Würden der drei mächtigen geistlichen Ritterorden, St. Jago, Calatrava und Alcantara, mit der Krone, eine feierliche Etiquette, welche den Fürsten sonderte und dem adligen Stolze durch die Betonung der Rangstufen

Nahrung gab, endlich die Unternehmung kühner und vom Erfolge begünstigter Kriege waren die wirksamen Mittel zu diesem Zwecke. Auch hier war also, wie in England und Frankreich, ein Compromiss zwischen dem Alten und Neuen, zwischen dem ritterlichen Lehnsadel und dem Königthume zu Stande gekommen, aber wieder in ganz eigenthümlicher Weise. Es war gelungen, die Gegensätze in's Gleichgewicht zu bringen, ohne sie durch Verschmelzung abzuschwächen; die mittelalterlichen Elemente ritterlicher Selbständigkeit und religiösen Eifers in ihrer Energie zu bewahren und doch dem Königthum genügende Kräfte zur Aufrechthaltung innerer Ruhe und zur äusseren Machtentfaltung zu verleihen.

Am wenigsten vermochte Deutschland sich eine den veränderten Verhältnissen entsprechende Verfassung zu geben. Es behielt die Mängel des Mittelalters, während es die Vorzüge desselben verlor. Seitdem die Kurfürsten und neben ihnen auch andere grössere Landesherren die Untheilbarkeit ihrer Territorien und damit fast völlige Selbständigkeit erlangt hatten, seitdem die Kaiser, um nicht hinter jenen erblichen Fürsten zurückzustehen, grösserer Erblande bedurften, deren Erwerb, Erhaltung und Ausdehnung sie vollauf beschäftigte, löste sich die Einheit des Reiches mehr und mehr. Zuweilen konnte es wohl den Anschein gewinnen, als ob die Kurfürsten die Leitung in die Hand nehmen würden, allein dem standen dann wieder die kaiserlichen Rechte, das Selbstgefühl der anderen, kleineren Reichsstände und vor Allem ihre eigene Uneinigkeit entgegen. Alle Beschlüsse kamen nur im Wege schwerfälliger Unterhandlungen zu Stande und die wichtigsten Angelegenheiten scheiterten an Sonderinteressen. Streitigkeiten der Fürsten konnten daher nur durch Kriege entschieden werden, welche bei der Vielheit und Unklarheit der Ansprüche niemals ganz aufhörten. Aber die Reichsgesetze hatten auch mit deutscher Consequenz das Recht der Selbsthülfe im weitesten Maasse conservirt, und so kam es dahin, dass jeder kleine Ritter, der ein Paar Knechte halten konnte, seine Nachbarn befehdete und selbst mächtigen Städten, wie der Kunstausdruck lautete, absagte, oft nur, um von seinem Felsenneste aus ihre friedlichen Waarenzüge zu überfallen [1]). Die früheren Kaiser waren wohl ausgezogen, um die Burgen solcher adligen Räuber zu brechen; die jetzigen hatten dazu weder die Macht, noch den ernstlichen Willen, und dass die Landesherren dagegen wirksame Schritte thun konnten, wurde schon durch

[1]) Wie lächerlich, ja unbegreiflich dieser Zustand Deutschlands den Bewohnern besser regierter Länder schon damals vorkam, schildert Commines L. 5. ch. 8.

die zahllosen Grenzen und den Mangel an Einigkeit verhindert. Es war ein Krieg Aller gegen Alle; die Institutionen des Mittelalters, ihrer edleren Motive beraubt, schienen in das Chaos, aus dem sie hervorgegangen waren, zurückzuführen.

Indessen litt der Wohlstand des Landes dadurch weniger als man glauben sollte; hauptsächlich durch den Einfluss der Städte, die nicht nur in ihren Mauern auf Ordnung hielten, und in ihrer Umgebung den Friedensbruch straften, sondern auch in grösserer Entfernung ihre Angehörigen zu schützen wussten. Auch das flache Land wurde nicht bleibend davon getroffen; grössere Kriege waren selten und gingen wie verheerende Ungewitter vorüber, hinter denen der Verkehr sich sogleich wieder hob, gewöhnliche Fehden waren nur gegen bestimmte Herren oder Städte gerichtet und verschonten das ruhige Haus des Bauern, und gegen vereinzelte Schnapphähne wusste sich dieser selbst zu vertheidigen. Aeneas Sylvius preist nicht blos den Reichthum der Städte, sondern auch den schönen Anbau des Landes und den Anblick, welchen es mit seinen vielen Burgen, Städten, Dörfern und Flecken gewähre, deutsche Dichter spotten noch in diesem Jahrhundert über den Hochmuth der Bauern und geben dadurch ein Zeugniss von ihrem Reichthume. Auch Commines findet Deutschland unglaublich gross und mächtig; das Heer, welches die deutschen Fürsten in einem der seltenen Augenblicke grosser Einigkeit dem gefährlichen Angriffe Karl's des Kühnen bei Neuss entgegenstellten, imponirte selbst seinem an die Pracht französischer und burgundischer Heere gewöhnten Auge [1]. Es lag in dieser Zersplitterung auch ein Element der Freiheit, welches die Selbstthätigkeit und die Sorge für die Wohlfahrt im Einzelnen mächtig förderte. Aber zu einer grossartigen Einigung und wirksamen Benutzung der Nationalkraft kam es niemals und auch im Innern waren die Mängel und das Schmachvolle dieses Zustandes unverkennbar und drückend. Die Herstellung des Landfriedens war daher ein allgemeiner Wunsch und ein stehender Gegenstand der Verhandlungen auf den Reichstagen, aber erst am Ende des Jahrhunderts gewährte die Begründung des Reichskammergerichts einen schwachen Anfang besserer Zustände, und gerade im Laufe desselben erreichte das Unwesen seine Höhe. Das Kaiserthum war noch viel tiefer gesunken als das Papstthum; während dieses eine bedingte Herstellung erlangte, blieben die deutschen Könige in einer Machtlosigkeit, neben welcher der Name und der Prunk des Kaiserthums zum Spotte werden musste.

[1] Commines Lib. IV. ch. 1 u. 2.

Der Uebergang von der mittelalterlichen Zersplitterung zur nationalen Einheit, der sich in den drei grossen westlichen Reichen im Laufe dieses Jahrhunderts vollzog, blieb in Deutschland wie in Italien aus. Die beiden Länder, welche den Vorzug gehabt hatten, die Spitzen des mittelalterlichen Systems zu tragen, die Spitze des Kaiserthums und des Papstthums, vermochten in politischer Beziehung nicht, sich die Vortheile der neuen Zeit anzueignen, die sich dann freilich in anderen Beziehungen bei ihnen um so kräftiger geltend machten.

Auf dem Gebiete des Völkerlebens, in den grossen allgemeinen Verhältnissen treten also die Anfänge der neueren Zeit deutlich zu Tage; die nationale Einheit, die Sorge für Volkswirthschaft und bürgerliche Ordnung macht sich im Gegensatze gegen die bisherige feudale Zersplitterung mehr und mehr geltend. Im Einzelleben, auf dem Gebiete der Sitten und Gebräuche, des Denkens und Fühlens ist dies nicht so augenscheinlich; die Formen des Mittelalters erhalten sich nicht blos, sondern sind noch immer vorherrschend, und erst bei näherem Einblicke erkennt man zwischen ihnen einige Keime des Neuen.

Indem wir uns anschicken, auf diese Einzelheiten einzugehen, müssen wir uns entschliessen, auch jetzt noch, wie im Mittelalter, Italien von den übrigen abendländischen Völkern zu trennen und erst nach diesen gesondert zu betrachten. Dies jedoch jetzt nicht deshalb, weil es (wie im Mittelalter wirklich) das zurückbleibende, überwiegend empfangende Volk war, sondern gerade umgekehrt, weil es zu rasch vorwärts ging. Der Trieb, welcher der modernen Geschichte zuführte, regte sich zwar diesseits und jenseits der Alpen zu gleicher Zeit, aber während man im Norden die Institutionen des Mittelalters, die hier entstanden und mit allen Interessen enge verwachsen waren, mit Zähigkeit festhielt, wurde es den Italienern, bei denen jene Institutionen niemals recht einheimisch geworden waren, sehr leicht, sich wenigstens der denselben entsprechenden Formen ohne Weiteres zu entäussern. Sie treten daher gleichsam mit einem Sprunge in die neue Zeit hinein, während jene nur allmälig sich von dem Mittelalter entfernen, und erst im sechszehnten Jahrhundert, zum Theil unter italienischem Einflusse, sich dem modernen Geiste vollständig hingeben. Für jetzt aber, im fünfzehnten Jahrhundert, stehen sie dem Mittelalter näher und es scheint daher angemessen, ihre Zustände und dann auch ihre Kunst im unmittelbaren Anschlusse an die Betrachtung des Mittelalters zu behandeln und erst später zur Schilderung der italienischen Entwickelung überzugehen. Dies um so mehr, da in dieser Frühzeit die nordische

Kunst noch einen Einfluss auf die italienische ausübt, während sie dem, dann freilich sehr viel stärkeren Einflusse jener erst im folgenden Jahrhundert unterlag.

Zweites Kapitel.

Geistige Richtung und Charakterbildung des fünfzehnten Jahrhunderts.

Die Anfänge einer geistigen Bewegung liegen meistens sehr weit von dem Ziele, zu dem sie schliesslich hinführen, sie scheinen oft nach ganz andrer Richtung hinzuweisen. Das fünfzehnte Jahrhundert war allerdings der Vorläufer der Reformation und der modernen wissenschaftlichen Richtung, man würde aber sehr irren, wenn man es sich von Opposition gegen die hierarchische Kirche oder gegen die ascetische und naturfeindliche Tendenz des Mittelalters erfüllt denken wollte. Es war durchaus friedlich und conservativ; man dachte nur an Erhaltung und, wo es nöthig war, Wiederherstellung der Kirche. Freilich hatten die Concilien, von denen man diese erwartete, sehr ungenügende Resultate gegeben. Das Schisma war beseitigt, die äussere Einheit der Kirche wieder erlangt, aber die Abstellung der vielen Uebel und Missbräuche, über die man geklagt hatte, war nicht einmal in Angriff genommen. Die Sittenverderbniss und der Luxus der Geistlichen, die Gelderpressungen der Curie blieben dieselben, oder wurden noch gesteigert. Allein man war der Spannung müde; die lange Dauer jener Concilien, die Täuschungen, die man erfahren, hatten die Hoffnung niedergeschlagen. Alle ersichtlichen Mittel waren erschöpft, man konnte glauben, es sei Gottes Wille, dass man sich diesen Mängeln fügen müsse. Selbst ein so bedeutender Gelehrter, wie der Cardinal Nicolaus von Cusa, der auf dem Concil zur Opposition gehört hatte, war durch dasselbe so tolerant geworden, dass er erklärte, sich selbst jüdische oder muhammedanische Gebräuche gefallen lassen zu wollen, wenn sie zur Eintracht der Gläubigen führten [1]. Ebenso dachten denn auch die Meisten unter den Laien, obgleich aus sehr verschiedenen Gründen. Die Mehrzahl aus Bequemlichkeit und Leichtsinn. Religiöse Zweifel

[1] Ritter, Geschichte der christlichen Philosophie, II. 6.

und Streitigkeiten konnten ihnen im Genusse des Lebens und in der Verfolgung ihrer weltlichen Interessen nur störend sein. Sie überliessen den Häuptern der Kirche die Verantwortung und waren froh, dass die Autorität derselben nun wieder allgemein anerkannt und unbestritten war. Die Kirche, wie sie war, genügte ihnen: das Ablasswesen, die Sühnung durch fromme Stiftungen waren ihnen bequeme Mittel, um sich mit ihrem in der Leidenschaft der politischen Kämpfe oder der aufgeregten Hab- und Genusssucht verletzten Gewissen in leichtester Weise abzufinden. Dazu kam denn, dass Viele bei dem Bestehen des kirchlichen Systems mittel- oder unmittelbarer Weise persönlich interessirt waren, oder dass sie in der von den ketzerischen Secten gepredigten Lehre der Armuth einen Angriff auf Reichthum und Besitz überhaupt sahen. Die politischen Machthaber wollten es mit der Hierarchie nicht gern verderben und betrachteten sie als Bundesgenossin gegen ihre Feinde oder als Vertreterin der Legitimität gegen demokratische Regungen, das künstlich wiederbelebte Ritterthum sympathisirte aus begreiflichen Gründen mit dem mittelalterlichen Kirchenthume, und das Beispiel der höheren Stände wirkte fortreissend auf das Volk. Neben diesen Selbstsüchtigen und Lauen gab es dann noch viele wahrhaft fromme Gemüther, welche die bestehenden Missbräuche und das Ungenügende der hergebrachten äusserlichen Kirchlichkeit wohl erkannten und beklagten, aber eben deshalb sich um so inniger an die leidende Kirche anschlossen und nach Kräften zur Herstellung derselben mitzuwirken suchten. Die Kirche war zwar nicht mehr der Mittelpunkt des öffentlichen Lebens; sie erschütterte keine Throne mehr; einen Kreuzzug, selbst eine Vereinigung der christlichen Fürsten zur Abwehr der drohenden Türkengefahr brachte sie nicht mehr zu Stande. Aber sie fand auch fast nirgends erheblichen Widerstand. In den romanischen Ländern war man von der Politik und anderen weltlichen Aufgaben hingenommen, daher religiösen Fragen abgeneigt und durch die Herstellung der kirchlichen Einheit und die ungestörte Uebung des hergebrachten Cultus völlig befriedigt. In Italien verbreitete überdies die neue humanistische Bildung eine Gleichgültigkeit gegen die Religion, neben der sich dann bei der Menge eine abergläubische Bigotterie unverändert erhielt. In Spanien liessen die fanatische, glaubensstolze Gesinnung des Volkes und die Inquisition keine Zweifel aufkommen. In Frankreich fand die restaurirte Kirche in der Scholastik, welche noch immer den denkenden Theil der Nation beherrschte, in dem wiederbelebten Ritterthume und in der nationalen Begeisterung der Freiheitskriege gegen die Engländer kräftige Hülfen; es erzeugte sich

jener schwärmerische Madonnencultus und jene romantische Frömmigkeit, welche eine so schöne Gestalt wie die Jungfrau von Orléans hervorbringen konnte. In England waren zwar die Anhänger Wiklefs keineswegs ausgestorben, aber sie bildeten keine mächtige Partei, um deren Gunst man sich zu bewerben brauchte, während die Kirche noch immer den streitenden Theilen als eine wünschenswerthe Bundesgenossin erschien. Könige und Adel waren daher eifrige Verfechter der Orthodoxie, und nahmen keinen Anstand, jeden der Ketzerei Verdächtigen dem Märtyrertode zu unterwerfen.

Tiefer wurden die Schäden der Kirche in Deutschland empfunden. Gerade hier, wo der religiöse Sinn schon im vierzehnten Jahrhundert durch die Mystiker erregt war, wo die Verhandlungen der Concile von Constanz und Basel die Gemüther mit religiösen Fragen anhaltend beschäftigt hatten, wurde das Erpressungssystem der römischen Curie rücksichtsloser geübt, war der Lebenswandel der Geistlichkeit anstössiger geworden, als in den anderen Ländern, wo ein starkes nationales Königthum und eine bessere ritterliche Sitte beiden Schranken setzte. Allein zu einer starken, volksthümlichen Opposition kam es auch hier nicht. Die Gewaltthaten der Hussiten waren nicht geeignet, ihren religiösen Ansichten Anhänger zu verschaffen, und die weiche Stimmung mystischer Frömmigkeit, welche von ihren ursprünglichen Uebertreibungen gereinigt sich weit über die Nation verbreitet hatte, hielt vom offenen Widerstande ab und bewirkte, dass man sich an die leidende Kirche immer inniger anschloss und sich zu tieferer Andacht anzuregen suchte. Eine Betrachtung der populären deutschen Literatur, auf die wir später eingehen müssen, wird deutlich zeigen, wie gross dies andächtige Bedürfniss selbst in den unteren Classen des Volkes war.

Auch gegen die ascetische Tendenz der Kirche bestand keine bewusste Opposition. Die Sitten waren zwar frei und üppig, die sinnliche Genusssucht gross. Aber das stand jetzt ebenso wenig wie in den früheren Jahrhunderten in einem Gegensatze, sondern eher in einem inneren Zusammenhange mit der ascetischen Richtung. Der Uebergang von sinnlicher Ausschweifung zu büssender Entsagung ist leichter als die Bekehrung zu einem geordneten sittlichen Wandel. Auch wurde die Askese schon längst so nachsichtig gehandhabt, dass sie keine Opposition erweckte. Nur bei den italienischen Humanisten finden wir Spuren einer solchen; nicht blos frivole Gedichte, sondern auch eine Verherrlichung der Sinnlichkeit und Gedanken einer Emancipation des Fleisches. Aber das waren vereinzelte Aeusserungen des Uebermuths junger Literaten, gewissermassen Studien antiken Hei-

denthums, die auf ernste Durchführung nicht Anspruch machten und mit der Gesinnung des Volkes keinen Zusammenhang hatten.

Wenn aber auch nicht in bewusstem Gegensatze gegen das Mittelalter, stand man doch nicht mehr auf dem Boden desselben. Die Denkungsweise war unvermerkt verändert, so dass alle Handlungen und Aeusserungen, selbst die, welche die Erhaltung und Herstellung der früheren Institutionen bezweckten, eine Richtung annahmen, die der neuen Zeit zuführte. Das Wesentliche dieser Abweichung können wir mit den Worten: Natur und Individualität andeuten. Das System des Mittelalters beruhte auf der Tradition; es beachtete die Natur nicht, fühlte kein Bedürfniss, dieselbe zu beobachten, ihren Weisungen nachzugehen. Es hatte für alle Stände und Berufsarten bestimmte Regeln, feste Ideale gegeben, welche freilich der Subjectivität noch einen weiten Spielraum liessen, aber ihr doch den Weg wiesen, auf dem sie zu wandeln hatte, und so den Genossen desselben Standes eine gewisse typische Aehnlichkeit gaben. Im späteren Mittelalter war dies System bereits in manchen Beziehungen gemildert, aber den stärksten Stoss erlitt es doch erst durch die religiöse Krisis und ihre Nachwirkungen im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts. Als der Verfall der Kirche und mit ihr der aller guten Ordnung Alle und zwar in ihren heiligsten Gefühlen und eigensten Interessen bedrohte und beunruhigte, fühlte sich auch Jeder berufen, mitzuwirken oder doch mitzurathen. Es war eine factische Emancipation; man war, da das bisherige System wankte, darauf angewiesen, sich nicht blos innerhalb desselben, sondern in der allgemeinen Natur der Dinge nach Stützen für dasselbe umzusehen. Man begnügte sich nicht mehr damit, die Gelehrten und Geistlichen zu befragen, sondern suchte selbst. Daher denn die jugendliche Regsamkeit des fünfzehnten Jahrhunderts. Auf dem religiösen Gebiete hatte sie ihren Anstoss erhalten, aber die Herstellung der Kirche war eine so schwere Aufgabe, dass selbst die Mächtigsten und Gelehrtesten keine Hoffnung erheblichen Erfolges hatten. Auf weltlichem Gebiete war die Arbeit leichter und dankbarer, dahin wendeten sich mithin die wachgerufenen Kräfte. In den westlichen Ländern wurden sie zunächst durch die politischen Wirren in Anspruch genommen; in Deutschland und Italien suchten sie nach anderen Aufgaben. Man begann daher an den Dingen der nächsten Umgebung und besonders des eigenen Berufes Kritik zu üben und nach Verbesserungen zu streben, einzelne Erfolge ermuthigten und erzeugten eine wetteifernde Thätigkeit, die um so reger wurde, weil es neue, bisher unbenutzte Kräfte waren, die sich nun mit jugendlicher Lust bewegten. Daher

denn die erstaunenswerthe Fülle neuer Erfindungen und Entdeckungen, welche im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert einander auf dem Fusse folgten. Kunst und Wissenschaften betraten neue Bahnen, fast alle Zweige gewerblicher Thätigkeit wurden erneuert und erweitert. Im Bergbau und Hüttenwesen, in der Gerberei, Papierfabrikation, Färberei, Glas- und Stahlbereitung wurden erhebliche Fortschritte gemacht, die Getreidemühlen, der Webstuhl, die Schlaguhren, die Fernröhre verbessert, Sägemühlen, Maschinen zum Drahtziehen und endlich auch das Spinnrad erfunden, die bereits sehr ansehnliche Zahl musikalischer Instrumente wurde bedeutend vermehrt[1]). Der erste in Riemen hängende Wagen wird 1405 erwähnt, der erste Versuch einer regelmässigen Briefpost im Jahre 1464 durch Ludwig XI. gemacht. In der Bewaffnung, Befestigungskunst und in der Ausbildung der Schiessgewehre zeigten sich beständig Neuerungen, welche im sechszehnten Jahrhundert zu einer gänzlichen Umgestaltung des Kriegswesens führten. Besonders war es die Erfindung und der Guss des schweren Geschützes, welche, von Deutschland ausgehend, in allen Ländern Europa's nachgeahmt und bewundert wurde. Dazu kamen dann andere Erfindungen und Entdeckungen, zunächt die folgereichste aller Erfindungen, die des Buchdruckes; auf dem Gebiete der Kunst der Holzschnitt, der Kupferstich, die neue Technik der Oelmalerei, das Studium der Perspective und Anderes, was später zu erwähnen ist; auf dem Gebiete der Wissenschaften das von Italien ausgehende Studium der Antike mit allem, was daraus folgte; endlich am Schlusse des Jahrhunderts die wissenschaftliche und künstlerische Begründung der Musik durch die Regelung des Tonsystems und Ausbildung des contrapunktischen Satzes. Noch wichtiger waren dann die gleichzeitigen grossen Erfolge der Seefahrer, die Umschiffung des Vorgebirges der guten Hoffnung und die Entdeckung von Amerika. Ereignisse und Neuerungen von so tiefer Bedeutung, dass schon einzelne von ihnen genügten, den geistigen Standpunkt der abendländischen Welt zu verändern. Bringt man ferner in Erwägung, dass daneben die politische Gährung und die religiöse Erregung fortdauerte, so muss man über die Fülle von Kraft und Muth, über die Jugendfrische dieser Zeit erstaunen.

Alle diese Erfindungen und Entdeckungen beruheten auf der Beobachtung von Ursachen und Wirkungen, von natürlichen Kräften und Erscheinungen. Sie zeigen daher in ihrer Gesammtheit ein tieferes Eingehen auf die Natur, eine schärfere Beobachtung, die im

---

[1]) Vgl. v. Retberg, Culturgeschichtliche Briefe. Leipzig 1865. S. 90. 244.

Mittelalter gar nicht oder doch nur höchst vereinzelt vorgekommen war. Aber freilich handelte es sich dabei nur um die Natur in ihrer Beziehung auf menschliche Bedürfnisse, nicht um die innere objective Erkenntniss ihrer Gesetze. Die Naturwissenschaft hielt mit diesen praktischen Entdeckungen nicht gleichen Schritt, sie blieb im Wesentlichen auf dem bisherigen scholastischen Standpunkte. Einige Gelehrte versuchten zwar beobachtend und experimentirend zu verfahren und so bessere physikalische Resultate zu erlangen; schärfere Denker sprachen schon tiefere Wahrheiten, die erst später vollständig erwiesen wurden, ahnend aus [1]. Aber dies waren vereinzelte Gedanken, die man nicht in Zusammenhang zu bringen vermochte, und die durch die Mischung mit hergebrachten Vorurtheilen und durch die scholastische Einkleidung, mit der man sie umgab, ungeniessbar und unfruchtbar wurden. Die Gewohnheit der Autorität war zu tief eingewurzelt, als dass man einem Satze, der in heiligen Büchern oder bei angesehenen antiken Schriftstellern vorkam, den Glauben versagen, die Kenntniss der Natur noch zu lückenhaft und die Kraft eigener Beobachtung noch zu wenig geübt, als dass man solche Ueberlieferungen entbehren, oder auch nur sie kritisch sichten und berichtigen konnte. Weitschweifigkeit, die als Gründlichkeit erschien, verband sich mit innerer Oberflächlichkeit. Man fragte noch immer mehr nach der Zahl als nach dem Gewicht der Zeugnisse und stellte in bunter Mischung Citate aus den verschiedensten Schriftstellern mit unmittelbaren Erfahrungen und mit kühnen, durch vermeintlich logische Schlüsse aus beiden hergeleiteten Sätzen zusammen. Es ist bekannt, dass dies noch bei der erfolgreichsten aller Deductionen, bei der des Columbus, welche ihm die Mittel zur Entdeckung von Amerika verschaffte, der Fall war [2].

Weit entfernt die Nebel der Vorurtheile zu zerstreuen, erzeugte diese erste Dämmerung der Naturerkenntniss einen Aberglauben, der um Vieles schlimmer war, als der des Mittelalters. Früher, wenn man schädliche oder bedenkliche Erscheinungen dem Teufel zuschrieb, liess man es dahingestellt, wie er sie in's Werk gesetzt und begnügte sich, ihm mit Hülfe der Kirche zu wehren. Beides gehörte

---

[1]) So namentlich Nicolaus von Cusa die doppelte Bewegung der Erde u. A. Vgl. Humboldt, Kosmos II. 140, III. 382; H. Ritter, Gesch. der Philos. IX. 159 ff.

[2]) „Sonderbares Zeitalter", ruft Humboldt im Kosmos aus, „in welchem ein Gemisch von Zeugnissen des Aristoteles und Averroes, unbestimmte Ausdrücke im Buche Esra und bei Seneca über die geringe Ausdehnung der Meere im Vergleich zur Masse des festen Landes den Monarchen die Ueberzeugung von der Sicherheit eines festen Unternehmens geben konnten!"

in das Gebiet des Wunderbaren und Geistigen. Jetzt dagegen, indem man sich mehr an die Prüfung der Erscheinungen und ihrer Ursachen gewöhnte und in solchen, dem Teufel zugeschriebenen Ereignissen auch die Wirksamkeit von Naturkräften wahrnahm oder vermuthete, entstand eine neue und viel umfassendere Vorstellung von seiner Macht. Seine Angriffe erschienen nicht mehr als vereinzelte Acte seiner Willkür; es gab vielmehr ein grosses Naturgebiet schädlicher Kräfte, das ihm zu Gebote stand. Indem man ferner bei der Verfolgung des Causalzusammenhanges auch menschliche Handlungen zu erkennen glaubte, die darin eingriffen, sah man in ihren Urhebern bewusste Gehülfen des teuflischen Planes oder Inhaber diabolischer Kräfte. Der Glaube an Zauberei, an geheime Mittel, durch die man ohne physische Berührung Wirkungen auf entfernte Personen ausüben könnte, erhielt eine Ausdehnung wie noch nie. Der Wahn, dass man Jemand durch das Schmelzen seines in Wachs geformten Bildes unter gewissen Zauberformeln tödten könne, war so allgemein, dass man solche Beschuldigungen zum Gegenstande gerichtlicher Untersuchungen machte, und dass selbst Personen der höchsten Stände in der Leidenschaft des Hasses zu solchen, ihnen von Betrügern oder Leichtgläubigen empfohlenen Mitteln ihre Zuflucht nahmen. Die Möglichkeit eines Bündnisses mit dem Teufel war so unbezweifelt, dass es Leute gab, die darin zu stehen glaubten und Erlebnisse, die dies ergeben sollten, sich einbildeten. Das Hexenwesen wurde sogar von der Kirche durch Ueberweisung an die Inquisitionsgerichte förmlich anerkannt (1484). Ebenso wie übernatürliche Mittel des Angriffs, gab es dann auch ähnliche des Schutzes; selbst die Heilkunde brauchte Amulete und Talismane. Und noch weniger zweifelte man an der Möglichkeit, die Zukunft durch geheime Mittel zu erforschen. Astrologie, Chiromantie und andere Wahrsagekünste blühten mehr wie je und namentlich mehr als im eigentlichen Mittelalter. Einzelne tiefer blickende Männer liessen wohl ihre Zweifel hören, aber die grosse Menge aller Stände hing fast leidenschaftlich an diesen abergläubischen Meinungen, und selbst die Wissenschaft war weit entfernt, ihnen zu widersprechen. Der Glaube an das Wunderbare, die Gewohnheit, sich durch magische Mittel eine vermeintliche Hülfe zu schaffen, mischte sich mit der pedantischen Ueberschätzung halbverstandener physikalischer Lehren und mit dem Gefühl der Unzulänglichkeit der bisherigen Kenntnisse.

Aber wenn die Wissenschaft zurückblieb, eilte ihr sowohl das praktische Bedürfniss wie das religiöse Gefühl voraus. Schon längst regte sich bei Einzelnen die Sehnsucht nach einem unmittelbaren,

nicht erst durch scholastische Formeln oder kirchliche Ceremonien bedingten Verkehr mit Gott, nach einer innigeren, lebendigeren Frömmigkeit, nach einer Liebesfülle, die alle Geschöpfe Gottes umfasste. Schon der h. Franziscus hatte alle Thiere und Pflanzen als seine Brüder angeredet und mit ihnen das Loblied auf den Schöpfer anzustimmen versucht. Bei den Mystikern des vierzehnten Jahrhunderts trat dies Naturgefühl noch stärker hervor, sie schildern die Natur als den Abdruck göttlicher Ideen, als einen Spiegel, in dem wir Gottes Sein und Wesen anschauen können; sie trachten danach, sich mit etwas Bildlichem zu umgeben. Bei ihnen indessen, wie überhaupt im Mittelalter, hatte dies noch einen visionären, schwärmerischen Charakter angenommen, der sehr bald Bedenken erregte, vor dem schon die Brüder des gemeinsamen Lebens warnten, und der jetzt noch weniger genügte. In der Bedrängniss der Kirche, wo selbst die scholastischen Systeme, die gewaltigen Gebäude logischen Verstandes, wankten, bedurfte man eines festeren, rein objectiven Bodens. Was aber konnte fester sein als die Natur, als Gottes unmittelbare Schöpfung? Man betrachtete sie daher mit Blicken der Sehnsucht und Liebe, man vermochte sie noch nicht zu begreifen, aber man suchte ihre Erscheinung sich zu vergegenwärtigen, fand darin eine andächtige Befriedigung.

Ein Zeugniss für das Dasein eines solchen Naturgefühls gibt uns das merkwürdige Buch, welches ein gewisser Raymundus von Sabunde oder Sabiande, ein Spanier, der aber in Toulouse Medicin und Philosophie lehrte, unter dem Titel: Theologia naturalis in den Jahren 1434 bis 1436 schrieb[1]. Er schliesst sich dabei den scholastischen Versuchen, das Dasein und Wesen Gottes durch die Schöpfung zu beweisen, noch nahe an, folgt im Wesentlichen dem Thomas von Aquino, schildert die Natur als die Gesammtheit der Geschöpfe, indem er diese in eine Stufenleiter bringt, deren Gipfel der Mensch ist und schliesst aus dem Wesen desselben, als des höchsten Resultates der Schöpfung, auf das Wesen Gottes, das er dann nach der hergebrachten kirchlichen Lehre entwickelt. Auch seine zahlreichen Gleichnisse zeigen keineswegs ein tieferes Verständniss der Natur. Viele sind sonderbarerweise aus der Grammatik genommen, einige aus menschlichen Verhältnissen, aus dem des Königs zu seinen Unterthanen, des Bräutigams zur Braut, des Künstlers zum Kunstwerke. Selten kommt ein tieferes physikalisches Bild vor, wie z. B. die Ver-

[1]) Vgl. die Lehrbücher der Geschichte der Philosophie von Rixner, Hegel, Ritter u. A. und eine Nachweisung der neuesten Literatur bei Zöckler, Theologia naturalis, Frankfurt a. M. I. 41.

wandlung des Weins in Essig; zu den besten Vergleichen gehört der des Wesens der Liebe mit der Wurzel der Pflanze. Sein Buch selbst steht daher im Wesentlichen noch auf dem Standpunkte der Scholastik; nur in der Vorrede zeigt sich der Geist der neuen Zeit. Zwei Bücher, so lehrt er hier, seien dem Menschen gegeben, das Buch der Natur (liber naturae seu creaturarum), in welchem jede Creatur ein vom Finger Gottes geschriebener Buchstabe sei, und das der heiligen Schrift. Beide Bücher stimmten in ihrem Inhalte überein, doch so, dass ihn die Schrift als Gebot (in modum praecepti seu monitionis), die Natur dagegen als Beweis (in modum probationis) gebe. Mit dem Buche der Natur müsse man beginnen, weil man erst Gott kennen müsse, um seine Gebote zu verstehen. Auch sei dieses Buch nicht nur das ältere, das von Anfang an vor den Augen der Menschheit aufgeschlagen gewesen, während das andere erst später gegeben wäre, sondern es habe auch den Vorzug, dass es Allen gemeinsam, nicht wie jenes blos den Schriftkundigen verständlich sei, dass es nicht verfälscht, nicht vertilgt, nicht unrichtig gedeutet werden könne. Es sei die Hauptquelle aller Wahrheit, die Wurzel, der Anfang und das Fundament aller zum Heile nöthigen Wissenschaften; man könne daraus in einem Monate mehr lernen, als durch hundertjähriges Studium der Doctoren. Es mache den Menschen froh, demüthig und gehorsam, zum Hasser der Laster und Liebhaber der Tugend; es blähe nicht auf und verleite nicht zur Ueberhebung.

Wenn dann das Buch selbst hinter dieser begeisterten Vorrede zurückbleibt, so beweist das nur, dass das ahnende Gefühl des Verfassers seinem philosophischen Wissen voraus war, und hinderte nicht, dass sein Buch grossen Anklang fand. Dies zeigt sich an den zahlreichen Abschriften und Auszügen, die davon existiren; auch wurde es 1484 zu Deventer und bald darauf an anderen Orten gedruckt. Dieser Druckort und dann der bedeutsame Titel des einen dieser Auszüge: Viola animae, das Veilchen der Seele, deuten darauf hin, dass das Buch vorzüglich in den Kreisen beliebt war, die mit den Mystikern zusammenhingen. Indessen fand der Gedanke, dass die Natur ein vom Finger Gottes geschriebenes Buch sei, auch bei anderen Zeitgenossen Beifall, so dass zwei angesehene geistliche Schriftsteller und Cardinäle, der Spanier Johannes de Turrecremata († 1467)[1]) und der berühmte deutsche Gelehrte Nicolaus von Cusa († 1464) ihn wiederholen.

[1] In seinen seltenen, in Rom 1467 gedruckten Meditationes über die auf seinen Befehl im Kreuzgange von S. Maria sopra Minerva ausgeführten Gemälde. Vgl. die betreffende Stelle bei Passavant, Peintre graveur I. 131.

Die Thatsache, dass um diese Zeit der bis dahin schlummernde Sinn für die Natur erwachte, findet einen anderen, sehr viel stärkeren Beweis in den Kunstwerken, die wir später betrachten werden. Nicht darin also liegt die Bedeutung jenes in der Vorrede des Raymundus ausgesprochenen und von den Zeitgenossen so wohlgefällig aufgenommenen Gedankens, sondern darin, dass er uns den Ursprung jener Naturliebe und die Schranken, in denen sie sich bewegte, erkennen lässt. Sie ging nicht von den Künstlern allein aus, sondern war ein Gemeingut der Nationen, sie beruhte nicht auf der Freude am sinnlich Reizenden, sondern auf dem Streben nach Wahrheit und auf dem Bedürfniss des frommen Gefühls. Sie verhielt sich daher zu dem religiösen Inhalt der Kunstwerke nicht wie ein ihm feindlicher oder doch fremder Zusatz, sondern wie eine Ergänzung desselben. Sie war aber andererseits noch oberflächlich, ohne Kritik und tieferes Studium. Dies bemerken wir in den Kunstwerken an der, ungeachtet des sichtbaren Strebens nach Naturtreue, oft unglaublich mangelhaften Kenntniss der Körperformen, sowie der Gesetze des Lichtes und der Perspective. Wir finden es aber auch bei Raymundus bestätigt, der in der Vorrede mit naiver Kühnheit neue Gedanken ausspricht, deren Tragweite er gar nicht übersieht und um deren Consequenzen er sich im Verlaufe des Buchs gar nicht bemüht. Es sind eben Anfänge, bei denen man sich mit Wenigem begnügt.

Mit dieser Belebung des Naturgefühls hängt die erhöhte und veränderte Bedeutung der Persönlichkeit zusammen. Sobald man sich nicht mehr mit der Theorie begnügte, sondern die Menschen beobachtete, musste man die Verschiedenheit der Charaktere wahrnehmen, und diese Verschiedenheit trat gerade jetzt durch die Veränderung der Zeiten stärker wie je hervor. Selbst in der Geschichte, und wenn man nur die benachbarten Jahrhunderte, das vierzehnte und fünfzehnte, vergleicht, ist dies höchst auffallend. Bisher trugen die Gestalten, selbst die hervorragenden, mehr oder weniger allgemeine typische Züge. Sie erscheinen noch nicht in voller und freier Individualität, sondern fast nur als Vertreter ihres Standes oder ihrer Aufgabe. Auch da, wo ihre Thaten eine gewisse Grösse, Hochherzigkeit, Begeisterung, Beharrlichkeit oder andere Eigenschaften darthun, erhalten wir kein volles, anschauliches Bild von ihrem innern Wesen. Jeder Versuch, sich ein solches Bild auszumalen, ist irreleitend; wir fühlen sofort, dass es nicht zutrifft, dass es moderne, jener Zeit fremde Züge angenommen hat. Die Geschichte des fünfzehnten Jahrhunderts dagegen zeigt uns sofort eine Fülle von höchst verschiedenen, eigenthümlichen Persönlichkeiten; sie hat in dieser Beziehung

einen Reichthum, wie kaum irgend eine spätere Zeit. Allerdings haben diese Gestalten noch ein gemeinsames Gepräge, das sie von unseren Zeitgenossen und von denen der dazwischen liegenden Jahrhunderte unterscheidet, aber dieser Unterschied ist nicht stark genug, um uns das Verständniss zu erschweren und diese Gemeinsamkeit enthält einen Zug, der die höchste Mannigfaltigkeit möglich macht. Es wird zweckmässig sein, durch einige Beispiele bekannter historischer Figuren uns die Grösse dieser Mannigfaltigkeit zu vergegenwärtigen.

Welche Gegensätze finden wir schon unter den Männern, die mit dem hochklingenden kaiserlichen Titel an der Spitze des deutschen Reiches standen. Gleich an der Schwelle des Jahrhunderts tritt uns Kaiser Sigismund (1411—1437) entgegen. Von schöner, imponirender Gestalt, nicht ohne ritterlichen Muth, klug, ziemlich unterrichtet, dabei als König von Ungarn und nachher von Böhmen, sowie als Inhaber bedeutender Reichslehen nicht ohne Macht und Mittel, schien er in jeder Beziehung wohl für seine hohe Stellung ausgerüstet. Aber sein leichter, genusssüchtiger Sinn und die hohe Vorstellung von seiner Würde bewirkten, dass er die Geschäfte nicht blos des Reiches, sondern auch seiner Länder gänzlich vernachlässigte und nur für Repräsentation, für Glanz und Feste sorgte. Trotzdem, dass er seine eigenen Besitzungen und die dem Reiche heimfallenden Lehen verkaufte oder verpfändete und mit kaiserlichen Privilegien einen offenen Handel trieb, war er beständig in Geldnoth, so dass er sogar sein Silbergeschirr versetzen musste. Dies hinderte ihn aber nicht, sich vorzugsweise in die Geschäfte zu mischen, bei denen er als Oberhaupt der Christenheit auftreten zu dürfen glaubte. Auf den Concilien zu Constanz und Basel vollbrachte er dies nicht blos mit grosser Pracht, sondern auch mit grossem Eifer. Der hier erlangte scheinbare Erfolg reizte ihn aber, den Vermittler zwischen den damals in blutigem Kriege streitenden Königen von Frankreich und England zu spielen. Er ging daher ohne Heeresmacht, als ob es seiner kaiserlichen Person nicht fehlen könne, nach Paris und London, was ihm dann Feste und Ehrenbezeigungen, aber auch manche Verlegenheit und Demüthigung einbrachte und jedenfalls erfolglos blieb. Bei seinem spät unternommenen Römerzuge blieb er, durch Geldnoth und trotz seines vorgerückten Alters auch durch ein Liebesabenteuer aufgehalten, ein ganzes Jahr in Siena und wurde recht eigentlich zum Gespötte der Italiener. Aber er war es, der das Reich mit dem anspruchsvollen Wappen des Doppeladlers beschenkte, und am Ende seiner wirkungslosen Regierung setzte er sich im kaiserlichen Ornate in seinem Sessel zurecht und verordnete,

dass er so drei Tage lang ausgestellt werde, damit Jedermann sehe. „der Herr aller Welt sei gestorben“.

Diesem theatralischen Fürsten folgte dann nach dem kurzen Zwischenreiche Albrechts II. der phlegmatische, spiessbürgerliche Friedrich III. (1439—1493), der geizig, kleinlich, unentschlossen, ohne Begeisterung und selbst ohne Ehrgefühl, nur an der Pflege seiner Obstgärten und an dem Ankaufe von Prachtgeräthen und Edelsteinen, für die er als Kenner galt, Behagen fand. Für das Reich that er gar nichts, nicht einmal zum Besuche der Reichstage war er zu bewegen; in 27 Jahren hat er das Reich nicht betreten. Man konnte ihn für stumpfsinnig oder für einen Träumer halten[1]; aber sein Zögern beruhte auf der freilich sehr unfürstlichen Klugheit, lieber nichts zu unternehmen, als sich einem Verluste auszusetzen, und in seinen Träumen beschäftigte er sich mit der Grösse, ja mit einem künftigen Weltreiche des österreichischen Hauses[2], zu dem er denn auch wirklich durch die Vermählung seines Sohnes mit der reichen Erbin von Burgund den Grund legte.

Bei diesem, seinem Sohne Maximilian, sehen wir dann den Uebergang in das sechszehnte Jahrhundert und eine Vereinigung des Ritterlichen und Bürgerlichen. Muthig bis zur Verwegenheit, in Turnieren und Jagdabenteuern berühmt, hochherzig und prachtliebend, dabei aber von einnehmender Freundlichkeit und Leutseligkeit, ist er ein Liebling des Volkes und eine erfreuliche Gestalt in der Geschichte geworden. Man hat ihn den letzten Ritter genannt, und er selbst betrachtete sich gern, wie sein „Teuerdank“ ergibt, als den Helden eines Rittergedichts. Auch liegt in den phantastischen Planen, denen er sich hingab, in dem oft allzu leichten Eingehen auf grosse Unternehmungen ein Zug des Abenteuerlichen. Zugleich aber gibt er durch seine gesetzgeberische Thätigkeit, durch die Gründung des Landfriedens und des Reichskammergerichts, sowie als sachverständiger Beförderer des modernen Kriegswesens schon ganz das Bild eines Monarchen im Sinne der neueren Geschichte.

Frankreich hatte in dem Uebergange aus den mittelalterlichen Institutionen in moderne Verhältnisse einen weiten Vorsprung vor Deutschland. Die Begriffe ritterlicher Ehre und der Unterwerfung

[1]) Aeneas Sylvius bei Voigt, Pius II. Bd. III. 212 und bei Pfister, Gesch. d. D. III. 504. Aeneas findet: Occupatum ac pene stupidum Regis animum et quasi quibusdam cogitationum sylvis impeditum.

[2]) Wenn die Devise der fünf Vocale auch schon von Albrecht herrühren sollte, so war er es doch, der ihr die bekannte anspruchsvolle Bedeutung beilegte. Mailath, Gesch. v. Oesterreich I. 246: Pfister a. a. O. III. 483.

unter die königliche Gewalt standen im vollsten Einklange. Die Ritterschaft begehrte nichts Anderes, als in aufopfernder Treue, guter Sitte und Loyalität den anderen Ständen als Vorbild zu dienen. Und in der That drang auf diese Weise ritterliche Empfindung und Poesie tief in das Volksleben ein; es konnte einen Augenblick scheinen, als ob die Vorzüge des Mittelalters mit denen der neueren Zeit sich friedlich vereinigen sollten. Es gibt keine Gestalt, an der sich dies so anschaulich zeigt, als Jeanne d'Arc. Die religiöse Färbung ihrer Begeisterung, ihre Visionen, überhaupt die stahlgerüstete Jungfrau an der Spitze des Heeres versetzen uns in das Mittelalter. Aber trotz ihres romantischen Reizes wäre eine solche Gestalt in dem wahren, geschichtlichen Mittelalter unmöglich gewesen; dies selbstständige Ueberschreiten der Grenzen des Standes und des Geschlechts, diese Mischung des Patriotischen und des Religiösen, dies Element ritterlicher Kühnheit und Poesie bei einem einfachen Mädchen aus der untersten Schicht des Volkes setzt eine freiere Bewegung des persönlichen Gefühls voraus, als es die mittelalterliche Stimmung gestattete.

Den stärksten Gegensatz nicht blos gegen diese edle, hochpoetische Erscheinung, sondern auch gegen die mehr conventionelle, phantastische Sitte der französischen Ritterschaft bildet dann der Begründer der französischen Monarchie, den wir schon früher betrachteten, Ludwig XI. In seinen verschlossenen, widerspruchsvollen Charakter einzudringen, ist eine der interessantesten psychologischen Aufgaben. Wenn wir uns ihn vorstellen in der Einsamkeit seines von Wäldern umgebenen Schlosses, fast nur in Gesellschaft von Leuten niedrigen Standes, so schlecht gekleidet und so sparsam lebend, dass seine Räthe ihm dagegen Vorstellungen machen zu müssen glaubten, könnte man an eine geizige, beschränkte Natur, wie die Friedrichs III. denken[1]. Aber während dieser seine Zeit mit harmlosen Spielereien ausfüllte und in der Politik kein anderes Princip hatte, als das des Nichtsthuns und des zähen Festhaltens, war Ludwigs rastloser Geist stets mit umfassenden, künstlich angelegten Planen beschäftigt, durch welche er die materielle Wohlfahrt seiner Bürger fördern, die Grossen seines Reiches demüthigen, seine Gegner überwachen und vernichten, seine fürstlichen Nachbarn über-

[1] Wie dieser liebte er auch, sich gegen die Zumuthungen des Hochmuths und der Pracht durch ein altkluges Sprüchwort zu schützen. Eines derselben, das uns überliefert, ist so bezeichnend, dass es wohl eine Anführung verdient: Quand Orgueil chevauche, Honte et Dommage le suivent de près. Goethe scheint (Ausgabe letzter Hand, Band III. S. 239) bei einer der zahmen Xenien dies Sprüchwort vor Augen gehabt zu haben.

listen wollte. Vor Verbrechen, lügenhaften Versicherungen, Bestechungen, selbst vor vorher überlegten Eidbrüchen und vor raffinirter, auf Erregung des Schreckens berechneter Grausamkeit scheute er nicht zurück; er scheint sie für erlaubte oder doch unvermeidliche politische Mittel gehalten zu haben. Aber er suchte sich durch eine abergläubische Frömmigkeit zu schützen, Kirchen und Klöster beschenkte er reichlich, trug an seinem Hute bleierne Heiligenbilder, damit er daraus einen Altar improvisiren und sich vor ihnen auf die Kniee werfen konnte, und liess beim Herannahen des Todes Reliquien und fromme Einsiedler, die im Rufe der Heiligkeit standen, aus weiter Ferne herbeischaffen. Trotz seines nüchternen Verstandes konnte er aber einen guten Witz nicht unterdrücken und muthete gelegentlich seinen Gegnern eine Ehrlichkeit und Gutmüthigkeit zu, die dem Beispiele, das er ihnen gab, völlig zuwiderlief. Aber bei alledem hatte sein Verfahren so viel Consequenz und so grosse Erfolge, dass die bedeutendsten unter den gleichzeitigen Fürsten, Heinrich VII. von England und Ferdinand der Katholische, ihn augenscheinlich zum Vorbilde nahmen.

Es würde zu weit führen, wenn ich diese Uebersicht über historische Persönlichkeiten weiter ausdehnen wollte. Statt dessen wollen wir einen Blick auf das wichtigste Geschichtswerk dieser Zeit werfen, dem wir schon einige der mitgetheilten Charakterbilder verdanken, und das uns in die Wirklichkeit dieser Zeit auf das Lebendigste einführt. Es sind dies die berühmten Memoiren des Philipp von Commines (1446—1509), eines flandrischen Edelmannes, der, zuerst im Dienste Karls des Kühnen, dann Ludwigs XI., an den wichtigsten Ereignissen Theil genommen oder ihnen doch als scharfsichtiger Beobachter nahe gestanden hatte und die Geschichte seiner Zeit, wie er ausdrücklich sagt, als ein Lehrbuch für Prinzen oder Staatsmänner niederschrieb. Wie sehr unterscheidet sich seine Auffassung von der der mittelalterlichen Chronisten! Während diesen die Hergänge rein als Thatsachen erscheinen, welche sie berichten, ohne viel darüber zu reflectiren, kommt es ihm darauf an, sie aus den Motiven der handelnden Personen zu erklären. Während jene das Böse nicht schwarz, das Gute nicht leuchtend genug malen können, ist er überall bemüht, neben den hervorragenden Eigenschaften der handelnden Personen auch ihre Schwächen wahrzunehmen, die Dinge in ihrer eigenthümlichen Mischung zu begreifen. Da von den Neigungen und Ansichten, von den Fähigkeiten und Leidenschaften der Fürsten und Feldherren sehr viel abhänge, da diese dann aber wieder von dem Rathe ihrer Umgebungen beeinflusst würden, dringt er darauf, diese

und jene zu studiren, sich genaue Beobachtungen über sie zu verschaffen, die menschliche Natur in ihrer Wirklichkeit, mit allen ihren Schwächen und Dunkelheiten, zu nehmen und sich nicht durch Vorurtheile oder phantastische Betrachtungsweise (imaginations) täuschen zu lassen. Vor diesen kann er nicht genug warnen. Deshalb tadelt er die schlechte Erziehung (mauvaise nourriture) der Prinzen, weil man sie blos mit ritterlichen Uebungen und Vergnügungen beschäftige, statt sie zeitig in die Geschäfte einzuführen und zur Menschenkenntniss anzuleiten. Deshalb empfiehlt er ihnen die Lectüre von Geschichtswerken, damit sie erfahren, wie es in der Welt hergehe. Er selbst ist dabei ein vortrefflicher Führer; mit welcher Feinheit verfolgt er die verwickeltsten Intriguen, wie genau kennt er die geheimen Triebfedern, die klugen Berechnungen, wie lebendig zeichnet er die Charaktere. Seine Urtheile sind durchaus mässig und milde; er weiss es, dass kein Mensch vollkommen ist, und dass man (wie Cosmus von Medicis gesagt haben soll) die Welt nicht mit dem Rosenkranze in der Hand regieren könne. Doch er ist dabei ein wohlwollender, frommer Mann, der nicht unterlässt, Grausamkeiten und unmoralisches Verhalten zu rügen, und sich stets überzeugt erklärt, dass Gott alle Vergehungen strafe. Aber der Erfolg ist ihm dann auch das Gottesurtheil, und er hat kein Bedenken, Gott auch das Gelingen sehr zweideutiger Unternehmungen zuzuschreiben. Wenn es sich um fein angelegte, politische Intriguen handelt, schwankt er zwischen dem Tadel des Betrugs und der Bewunderung der Klugheit; nachdem er von den „mauvaistiés de ce monde“ gesprochen, kann er doch seine Freude an der „habileté“ nicht verbergen. Argwöhnisch zu sein, sagt er einmal, ist keine Schande, wohl aber betrogen zu werden. Ludwigs XI. vieljähriger, vertrauter Diener und voller Bewunderung für diesen seinen klugen Herrn, unterlässt er dennoch nicht, dessen Schwächen anzuerkennen und treu zu schildern, auch fügt er wohl ein Mal bei der Erwähnung einer Gewaltthat ein „was Gott vergebe“ (que Dieu pardoint) hinzu. Seine Urtheile nicht blos über diesen seinen Herrn, sondern auch über andere Fürsten und Grossen haben den Charakter hofmännischer Zurückhaltung. Indessen ist das nicht gerade ein Zeichen einer servilen Gesinnung, sie würde ihm nicht gestattet haben so offen und wahr zu schildern, sondern eine Folge seiner Weltanschauung. Er hat die Erfahrung gemacht, dass die Dinge dieser Welt höchst verwickelt sind, dass nichts absolut böse oder gut sei, dass die Erfolge oft von vielen und kleinen Umständen abhängen. Er vermeidet daher alle allgemeinen Urtheile, sowohl über den Charakter einzelner Menschen, als über

die Richtung der Zeit: er weiss nichts von wahrhafter Grösse und kennt keine weltgeschichtlichen Ideen. Seine Weisheit ist, sich an das Nächste und Einzelne zu halten, Menschen und Ereignisse genau, sorgfältig und vorurtheilsfrei zu beobachten, sie sich mit allen Zufälligkeiten ihrer Erscheinung zu vergegenwärtigen und so den Gefahren, die uns drohen könnten, vorzubeugen.

Eine Zeit hoher Begeisterung, grosser Ereignisse und grosser Charaktere würde auch eine andere Betrachtungsweise hervorgebracht haben. Für die, in welcher er lebte, war sie die angemessene. Man hat oft die Bemerkung ausgesprochen, dass das fünfzehnte Jahrhundert überaus arm an wahrhafter Grösse gewesen; das ist vollkommen richtig, nur dass man dies nicht wie einen zufälligen Mangel, wie eine Art geistiger Missernte, sondern als eine nothwendige Folge der geschichtlichen Stellung des Jahrhunderts betrachten muss. Wahrhafte Grösse gedeiht nur da, wo die leitenden Ideen zum Durchbruche reif sind, wo es den begabten Menschen möglich ist, sich ihnen hinzugeben, den Moment zu verstehen, die rechten Mittel zu erkennen und sie mit der Energie gläubiger Ueberzeugung durchzuführen. Sie setzt einfache, grossartige Verhältnisse voraus; entweder die Jugend der Völker, wo es gilt, das Ziel festzustellen und die Wege zu bahnen, oder die Zeit der höchsten Blüthe, wo die lange Vorarbeit beendet ist und des Abschlusses harrt. Dies Jahrhundert war weit entfernt von jener jugendlichen Einfachheit und keineswegs schon auf der Höhe der Entwickelung. Es war an den Ideen des Mittelalters irre geworden und doch nicht im Stande, sie durch neue zu ersetzen. Es mühete sich ab, theils mit überlieferten Formen, die ihre Bedeutung verloren hatten, theils mit neuen Vorstellungen, deren Tragweite man noch nicht kannte. In den Verwickelungen, die dadurch entstanden, bei dem Mangel leitender Ideen war der persönlichen Anlage ein grösserer Spielraum gewährt; die individuelle Regsamkeit, welche durch die religiöse Krisis entstanden war, zeigte sich auch in der Verschiedenheit und Originalität der Charaktere; das neu erwachte, von den Schranken mittelalterlicher Satzungen befreite Selbstgefühl regte sich mit jugendlicher Lust. Die Persönlichkeit war dadurch zu hoher Bedeutung gekommen; sie zu studiren war dem denkenden Beobachter wichtig, nicht blos um des praktischen Nutzens willen, sondern auch weil hier ein neues Geschenk war, in welchem man den Keim einer künftigen Entwickelung nicht verkennen konnte. Aber es fehlte viel, dass dies Geschenk ein unbedingt beglückendes war. Die individuelle Freiheit will erlernt sein; sie hat nur dann ihren vollen Werth, wenn sie auf sittlicher Basis beruht und von

dem Gefühl eigner Verantwortlichkeit erfüllt ist. Dies Gefühl war aber bei der langen Gewohnheit fester Standesregeln und kirchlicher Leitung ganz unausgebildet geblieben und konnte gerade jetzt in der Auflösung der hergebrachten Verhältnisse schwer erstarken. Die Mischung alter und neuer Anschauungen brachte eine Verwirrung der Begriffe hervor, in welcher Genusssucht und Eigennutz wucherten. Der Kampf um die Gewalt erhielt bei dem Mangel politischer Einsicht den Charakter eines Glücksspieles, machte die Menschen kühn, begehrlich, zu grossen Erwartungen und Wagnissen geneigt, aber auch unruhig, schwankend, launenhaft. Bei dem Misslingen ihrer Plane sind sie bald trotzig, bald verzagt, bei dem Mangel fester sittlicher Begriffe hält Jeder sich für berechtigt, die Mittel, deren Gebrauch er bei dem Gegner argwöhnte, auch gegen denselben anzuwenden. Die streitenden Parteien steigerten sich daher gegenseitig, man gewöhnte sich mehr und mehr an Gewalt und Hinterlist, an raffinirte Grausamkeit und Rachsucht, an Betrug und Verrath. Viele waren so gewissenlos, dass sie alle Hülfsmittel, die einen Erfolg versprachen, für erlaubt ansahen und zugleich so leichtgläubig, dass sie den Erfolg, den sie wünschten, auch von den ungeeignetsten Mitteln erwarteten. Man hielt krampfhaft an dem Wahne fest, auch die schwersten Verbrechen durch Kirchenbussen und Absolution tilgen zu können. Die Freiheit drohete allgemein in Zuchtlosigkeit umzuschlagen, und das Bewusstsein dieser Gefahr musste alle ernsten denkenden Männer mit Betrübniss und Sorge erfüllen.

Aber auch bei der grossen Menge war die Stimmung, ungeachtet der gesteigerten Wohlhabenheit und des geräuschvollen Lebensgenusses, nichts weniger als heiter. Jene innere Ruhe, welche die Festigkeit der Verhältnisse und die Gleichheit der Meinungen dem Mittelalter gewährt hatte, war verschwunden. Der Gesichtskreis war bedeutend erweitert, aber die Sehkraft des Auges war nicht entsprechend gewachsen, gab der Seele trübe, unklare Bilder; die Charaktere waren individueller, mannigfaltiger, aber schwankender geworden. Niemals hat man sich abhängiger, verlassener gefühlt, als in dieser Zeit, wo das Bewusstsein der Verkettung menschlicher Dinge und der Einwirkung natürlicher und übernatürlicher Kräfte die Gemüther überfiel und sie mit einer Scheu vor heimlichen Feinden und unbekannten Mächten erfüllte. Die Phantasie war auf's Aeusserste gereizt und sah überall Schreckgestalten; das Leben schwankte zwischen Hoffnungen und Besorgnissen, zwischen Genuss und Gefahr und hatte dadurch einen trüben Schein Daher die Neigung zu schwermüthigen Betrachtungen, zu Hinweisungen auf die Vergänglichkeit der mensch-

lichen Dinge, zu Todesgedanken. Selbst Commines, ungeachtet seines ruhigen staatsmännischen Blickes und seines gläubigen Vertrauens auf göttliche Führung, klagt wiederholt über das Elend des menschlichen Lebens. Ihm, dem Hofmann und Geschichtschreiber, trat dies besonders an dem Leben der Grossen entgegen, das bei äusserem Glanz und einer scheinbaren Fülle der Macht dem näheren Beschauer doch nur stete Kämpfe und nagende Sorgen zeigte. Aber im Grunde empfand Jeder auf seinem Standpunkte Aehnliches; der grelle Gegensatz festlicher Lust und allgemeinen Strebens nach Besitz und Genuss gegen die Vergänglichkeit menschlicher Grösse und die Schwäche und Hinfälligkeit unseres Körpers drängte sich Allen auf und wurde die allgemeine Grundlage der Betrachtung. Welche Stimmung sich daraus ergab, werden wir nachher, bei der Betrachtung der Literatur näher ersehen. Hier ist nur an den gerade jetzt in Poesie und Malerei so viel verarbeiteten Gedanken des Todtentanzes zu erinnern. Eine scharfe Betonung der Vergänglichkeit des sinnlichen Lebens war zwar in den christlichen Gemeinden seit ihren frühesten Zeiten hergebracht, und auch in den früheren Jahrhunderten hatte die Kirche es stets versucht, die leichtsinnigen Sünder durch die Schrecken des Todes anzuregen und zu erwecken. Allein im Ganzen beschäftigte sich die Phantasie des früheren Mittelalters mehr mit den Schrecken der Hölle und den Versuchungen des Teufels als mit dem Tode; wie die Natur überhaupt, trat auch die Naturgewalt des Todes mehr in den Hintergrund. Die Asketik forderte ein freiwilliges Zurückziehen aus dem Leben und hatte daher keine dringende Veranlassung, viel an das plötzliche Ende desselben durch den natürlichen Tod zu denken. Jedenfalls unterschied sich die ernsthafte, ermahnende Hinweisung auf den Tod sehr wesentlich von der Betrachtungsweise, die in den Todtentänzen herrschte. Daher findet sich denn auch in der Blüthezeit des Mittelalters keine Spur eines solchen und selbst die Legende von den drei Lebenden und den drei Todten (drei Könige finden auf der Jagd, also im vollen Lebensgenusse, drei Leichen, auf deren Warnung sie sich bekehren), die wir im vierzehnten Jahrhundert beliebt und häufig dargestellt finden[1], gehört doch noch überwiegend jener früheren, lehrhaften Tendenz an und unterscheidet sich sehr wesentlich von der humoristisch-phantastischen Tendenz, welche den Tod in die Heiterkeit des Lebens hineinmischt und dabei die demokratische Befriedigung gewährt, die Gleichheit aller, in

[1]) Das erste mir bekannte Beispiel ist vom Jahre 1307 und in England gemalt. Vgl. den VI. Band dieses Werkes S. 547.

der Eitelkeit des Lebens so weit geschiedenen Stände zu zeigen. Man hat bei mehreren dieser eigentlichen Todtentänze ihre Entstehung im vierzehnten Jahrhundert behauptet, allein der Beweis ist überall mangelhaft und das erste unbestreitbare Beispiel gehört dem Jahre 1424 an[1]. Jedenfalls aber wurde dieser Gegenstand erst im fünfzehnten Jahrhundert recht populär und in diesem und dem folgenden unzählige Male wiederholt. Er ist die erste Aeusserung des Humors dieser eigenthümlichen, den Jahrhunderten der neueren Zeit angehörigen Betrachtungsweise.

Eine nähere Anschauung der Art, wie sich die neuen Elemente, die wir bisher kennen gelernt haben, die erhöhte Bedeutung der Natur und die grössere Befreiung der Individualität im Leben geltend machten, werden wir durch die Betrachtung der Sitten und Gebräuche dieses Jahrhunderts gewinnen.

Drittes Kapitel.

Sitten, Gebräuche, Literatur.

Man könnte vermuthen, dass das erwachende Gefühl für Natur und Wahrheit sich auch in den Erscheinungen des Lebens und der Sitte geäussert, ihnen bestimmte, einfache Formen gegeben haben müsse. Allein es erfolgte vielmehr das Gegentheil, sie wurden starrer, schwerfälliger, conventioneller. Zum Theil geschah dies schon aus dem Grunde, weil die Gedanken, welche diesen Formen zum Grunde lagen, mehr und mehr in Vergessenheit geriethen und man dem Herkommen nur noch gewohnheitsmässig folgte, zum Theil war es aber auch eine beabsichtigte Steigerung, in der man sich gefiel und auf die man Werth legte. Die mittelalterlichen Institutionen bestanden zwar noch, aber sie waren den andringenden neueren Ansprüchen gegenüber gefährdet. Da war es denn ein Protest und zugleich ein Vertheidigungsmittel, wenn ihre Vertreter wenigstens den Schein wahrten, die äusseren Zeichen ihrer Würde mit vermehrtem Prunke geltend machten. Sie hatten dabei zugleich den Gewinn, der Schaulust, die sich damals so mächtig regte, Stoff zu geben und sie zu

[1] Es ist hier nicht der Ort, näher auf die weitschichtige Literatur über die Geschichte des Todtentanzes einzugehen. Vgl. meine Aufsätze über diese Literatur in den Mittheilungen der k. k. Centralcommission, Band VI. (1861) S. 191 u. 221.

beschäftigen. Am auffallendsten zeigt sich dies in der Ritterschaft, besonders in der französisch-burgundischen, über deren Treiben wir gerade ein Werk besitzen, welches uns davon die anschaulichste Kunde giebt. Der Ritter Olivier de la Marche, der dreizehnjährig (1439) an den Hof der burgundischen Herzöge gekommen, demselben angehörte, bis er in hohem Alter (1502) als Hofmarschall starb, hat uns Aufzeichnungen hinterlassen, welche gewissermaassen die Ergänzung und die Kehrseite zu den obenerwähnten Philipps von Commines bilden. Auch unser Hofmarschall hatte an der Politik vielfachen Theil genommen, als Befehlshaber im Kriege, als Gesandter und als vertrauter Rath des Fürsten. Allein davon erfahren wir aus seinem Werke nur die nothdürftigsten Aeusserlichkeiten; dagegen beschreibt er von seinen jungen Jahren an alle Hoffeste und Turniere mit pedantischer Genauigkeit, so dass er die einzelnen Schläge und Stösse der Kämpfenden und die Farben der Gewänder und Decken von Rittern und Rossen registrirt. Man sieht daraus, welchen Werth man auf diese Dinge legte, und wie eigenthümlich sich Wahrheit und Maskenprunk mischte. Die Turniere wurden ganz ernsthaft als Schule nicht blos ritterlicher Bravour, sondern auch der Tugend überhaupt betrachtet; die Theilnehmer streiten, „um sich im Ruhme zu fördern", „welcher das irdische Paradies edlen Muths ist", sie suchen „Tugend, die im Ruhme als in der Lebensluft des Guten blüht"[1]. Auch werden die Gefechte zu Ross und zu Fuss kräftig durchgeführt, so dass zuweilen schwere Verwundungen vorkommen. Als Waffenübung mochten sie daher einen gewissen Werth haben, aber zugleich sind sie auch Schauspiele[2], bei denen es auf den hineingelegten Gedanken, auf die Pracht der Costüme und Umgebungen wesentlich ankömmt. Man giebt dem Turniere selbst einen romantischen Namen, rüstet den Kampfplatz mit Zelten und Bildwerken theatralisch aus[3], kämpft auch wohl in abenteuerlichem, maskenhaftem Costüm[4], selbst das

---

[1]) Pour soy avancer en renommée, qui est et doit étre le paradis terrestre de jeune et noble courage. — Pour faire ce dont les bons vivent toujours; c'est vertue qui florit en renommée. Bei Petitot, Collection de Memoires, Vol. I. p. 406 und 409.

[2]) Olivier selbst bezeichnet sie in der That mit dem Namen, welchen damals die wichtigste Klasse der Schauspiele erhielt, le mistère. Chap. 9 p. 363 und sonst häufig.

[3]) Z. B.: Le noble pas d'armes de la fontaine de plours (der Thränenquelle), wobei la fontaine, la dame des plours, la glorieuse vierge Marie und ein Einhorn als Bildwerk aufgestellt waren.

[4]) Der Seigneur de Haut Bourdin tritt auf als Chevalier de la Pélérine mit dem Wappen des Lancelot vom See, begleitet von Knappen in weissen Pilger-

Gebet vor dem Kampfe wird ganz theatralisch behandelt[1]. Man ahmt überhaupt die Erfindungen der Ritterromane nach. Auch irrende Ritter kommen vor, die freilich nicht in Wäldern und Einöden mit Räubern und Ungeheuern kämpfen, sondern mit Erlaubniss ihres Lehns- oder Soldherrn an fremden Höfen Turniere besuchen. Sie tragen dann irgend ein Zeichen (emprise) ihrer Dame, etwa einen Schleier oder Handschuh an sich, dessen Berührung als Annahme der Ausforderung nach den von der Dame aufgestellten, versiegelten Kampfbedingungen gilt. Aber dieses ganze Spiel ist völlig ein höfisches. Auch dann, wenn die Turniere nicht von Fürsten gegeben, sondern von einzelnen oder mehreren zu diesem Zwecke vereinigten Rittern unternommen werden, ist der Hof nothwendig zugegen und der Fürst so sehr der natürliche Kampfrichter, dass er sich, wenn ihn Geschäfte abhalten, entschuldigt und für seine Vertretung sorgt.

Noch prunkhafter zeigte sich diese Lust am Theatralischen und Maskenhaften bei Festen, welche die Fürsten zur Feier von Familienereignissen oder zu einem politischen Zwecke veranstalteten, und die gewöhnlich mehrere Tage dauerten und öffentliche Aufzüge, Mahlzeiten, Turniere und Bälle umfassten. Da waren denn die Speisetische mit phantastischen Aufsätzen decorirt, die oft so gross waren, dass sie Musikchöre oder doch Männer verbargen, welche Darstellungen von beweglichen Figuren leiteten. Zwischen den Gängen der Mahlzeit wurden auf dazu errichteten Bühnen musikalische oder pantomimische Darstellungen ausgeführt, oder sog. entremets mouvans veranstaltet, Festzüge, welche sich um die Tafel herum bewegten, bald von Gauklern, die etwa als wilde Thiere, oder als Trompeter auf rückwärts gerittenen Pferden erscheinen, oder aus einer Maschinerie (etwa als Seejungfern aus einem Wallfische) heraustreten, bald aber auch von Personen des Hofes, die dann meistens einen allegorischen Gedanken darstellen und nicht selten Reden in Prosa und Versen vortragen. Auch für solche Feste wurde der Hof der Herzöge von Burgund das Vorbild aller anderen Höfe, und die genauen Beschreibungen von mehreren der dort gefeierten Feste, welche uns Olivier de la Marche liefert, sind daher vorzüglich geeignet, uns

---

kleidern (Chap. 18 a. a. O.). Bei einem andern Turniere erscheinen ein Greis in einer Sänfte, der chevalier esclave, eine demoiselle errante u. s. f.

[1] Während man es gewöhnlich kniend vor einem auf ein Fähnlein gemalten Heiligenbilde (bannerole de dévotion) zu verrichten pflegte, hält es einmal ein Ritter in vollständiger Bewaffnung vor seinem Zelte sitzend, was Olivier sehr bewundert: Il avait les jambes croisées, et à la verité il ressemblait à un César ou à un preux. Vol. II. p. 35 chap. 21.

in den Geist, der dabei herrschte, einzuführen. Das prachtvollste dieser Feste ist auch durch seine Veranlassung merkwürdig. Nach der Einnahme von Constantinopel durch die Türken im Jahre 1453 erliess Pius II. an alle Fürsten die Aufforderung zu einem Kreuzzuge, welche dann von diesen durchweg mit respectvoller Würde und mit mehr oder weniger bedingten Zusagen aufgenommen wurde, obgleich es, wie man leicht voraussehen konnte, zu dem Zuge selbst niemals kam. Philipp dem Guten genügte nun eine solche einfache Zusage nicht, sondern er benutzte diese Veranlassung zu jenem non plus ultra der Feste, welches im Jahre 1454 zu Lille gefeiert wurde. Da erschien während der Mahlzeit die Kirche selbst, als verschleierte weibliche Gestalt, auf einem Elephanten sitzend, von einem Riesen geführt, welche ihren Schmerz über den Sieg der Ungläubigen und den Mangel der Hülfe in langem Klageliede aussprach; darauf dann der von dem Ehrenholde des goldenen Vliesses geführte Zug, welcher den mit Perlen und Edelsteinen geschmückten Fasanen geleitete, auf welchem der Herzog und seine Ritter das Gelübde des Kreuzzuges ablegten, endlich, nachdem die Kirche dafür ihren freudigen Dank gesungen, Grace-Dieu, die durch eine in weisser Seide gekleidete Dame repräsentirte Gnade Gottes, welche die Tugenden einführte und dem Herzoge ihren Beistand bei seinem frommen Unternehmen verhiess. Charakteristisch ist, dass mit diesem ernsten, ritterlichen Prunk nicht nur die gewöhnlichen Ergötzlichkeiten, Tanz und Spiele aller Art, sondern auch recht derbe Scherze verbunden waren. So befand sich an einem Ende des Saales eine unbekleidete, nur durch ihr langes Haar und einen leichten Schleier verhüllte weibliche Gestalt, deren Brüste Hypocras, ein beliebtes Getränk, ergossen, und auf der Tafel sah man einen nackten Knaben, der in noch naiverer Weise Rosenwasser spendete. Der Luxus war im höchsten Grade gesteigert; der Herzog trug ein mit Rubinen besetztes Kleid, das man auf Hunderttausende von Goldgulden schätzte, und Ritter und Damen erschienen bei mehrmaligem Wechsel des Costüms stets in Sammt und Seide. Bei einem andern Feste, das bei Gelegenheit der Vermählung Karls des Kühnen zu Brügge im Jahre 1467 gegeben wurde, waren, zufolge der noch vorhandenen Rechnungen, etwa hundert Maler und Bildhauer mehrere Wochen lang mit der Anfertigung von Decorationen und Schaustücken beschäftigt. Die Vorliebe für Maschinerie und Ueberraschungen beschränkte sich nicht auf ausserordentliche Feste, sondern gehörte zu dem alltäglichen Leben des Hofes. Die verschiedenen Schlösser Philipps des Guten waren, wie wiederum die Rechnungen beweisen, mit einer Menge von

Attrapen versehen, mit sprechenden Eremiten, Thieren, die sich bewegten, und Aehnlichem, besonders aber auch mit Wasserkünsten, die dem Herzog erlaubten, einen Sprühregen hervorzubringen und so seine Gäste zu überraschen und zu necken[1]).

Neben dieser bunten und leichtfertigen Lebenslust und Genusssucht bestand aber die steifste Etikette. Die Uebersicht des Hofstaates der Herzöge von Burgund erweckt Erstaunen durch die gewaltige Zahl und durch die ängstliche Abmessung der verschiedenen Functionen der vornehmen und gemeinen Dienerschaft. Die Speisen für den Herzog wurden schon in der Küche in bestimmt geregelter Weise unter den Augen eines höheren Hofbeamten angerichtet und gingen dann in genau vorgeschriebener Folge durch verschiedene Hände, bis sie an die Tafel des Fürsten gelangten, hinter dessen Sessel sechs Aerzte standen, um zu prüfen, welche Schüsseln seinem Gesundheitszustande zusagten.

Es versteht sich, dass die Sitten nicht überall genau dieselben waren; die Charaktere der Herrscher und die verschiedenen Eigenschaften der Nationen wirkten darauf ändernd ein. Aber die Neigung zu schwülstigem, schwerfälligem Pomp und die schroffe Betonung der Rangverhältnisse machen sich überall geltend. Es giebt kaum einen grösseren Gegensatz, als den zwischen der glänzenden, leichtlebigen Hofhaltung Philipps des Guten und der düsteren Einsamkeit, in welcher Ludwig XI. in seinem Schlosse Plessis les Tours zwischen Wald und Gräben, von Wachen umstellt, in Gesellschaft seiner ernsten Räthe und weniger niedriger Diener seine Entwürfe ausbrütete. Aber jene prunkhafte Ritterlichkeit, die am burgundischen Hofe eine so glänzende Anerkennung fand, war eine französische Sitte, und Ludwig XI. hatte keinen Grund, ihr, so wenig sie ihm selbst zusagte, entgegenzutreten. Es war ihm ganz gelegen, wenn sich der Adel in eitlem Treiben erschöpfte und zerstreute, was denn auch in jeder Beziehung geschah. Schon Commines spottet über die Vornehmthuerei des französischen Adels. Jeder kleine Edelmann, behauptet er, wenn er auch nicht mehr als dreizehn Livres Rente habe, spiele den grossen Herrn und verweise geschäftliche Anfragen „an seine Leute“. Es lag in der Zeit, dass die höheren Stände sich mit einem steifen und barocken Ceremoniel umgaben. Das natürliche Gefühl, das sich im Mittelalter mit einer grossen Freiheit und Naivetät

[1]) Selbst die Damen des Hofes wurden nicht geschont. Im Schlosse zu Hesdin wurde in einem Zimmer eine durch den Druck an einer nur dem Herzog bekannten Stelle in Bewegung gesetzte Wasserkunst angebracht „pour mouiller les dames par dessoulz“. De Laborde, Ducs de Bourgogne, 957. der Rechnungen.

äussern konnte, weil es in den idealen Aufgaben feste Schranken hatte, war jetzt bei dem Fortfallen dieser Aufgaben und den vermehrten Mitteln des Genusses der Gefahr der Entartung in Sinnlichkeit und Rohheit ausgesetzt. Man konnte sich nur dadurch davor bewahren, dass man die Zeichen der Achtung, welche sonst jene Thätigkeit verschaffte, als Standesvorrechte festhielt.

Am wenigsten gedieh diese aristokratische Sitte in Deutschland. Hier gab es keinen bleibenden Königshof, an dem sich eine solche bilden konnte. Die Kaiser waren eben nur Landesherren, die vorübergehend mit einer hohen, aber wenig einträglichen Würde betraut waren, und deren Mittel für den nothwendigen Aufwand, den diese erforderte, nur unvollkommen ausreichten. Die Landesherren waren nicht reich und mächtig genug, sie waren auch zu zahlreich, sahen an ihren Höfen nur einen kleinen Theil des deutschen Adels und standen ihm zu nahe, um zu imponiren. Der Adel selbst hatte von seinen Rechten wenig oder nichts eingebüsst, fühlte daher auch nicht das Bedürfniss, sie durch eine vornehme Haltung zu ersetzen und war zu arm und zu roh, um sich durch glänzende Lebensweise und feinere Genüsse auszuzeichnen. Eben jene Vielheit der Gewalthaber, welche die politische Einheit brach, verhinderte auch eine scharfe, gesellige Sonderung. Von dem Kaiser und den mächtigen Kurfürsten bis zu dem dürftigsten ritterlichen Burgherrn, der auf seinem Felsen zwischen dem Kuhstalle und der Waffenschmiede trotzig hausete, war eine so allmälige Abstufung, dass eine Ausgleichung der Sitten und der Denkungsweise nicht ausbleiben konnte, bei der dann das bürgerliche Element bald das vorherrschende war. In den Städten beruhte hauptsächlich die Kraft, der Reichthum und die Bildung Deutschlands. Man sehe nur, wie Aeneas Sylvius sie schildert. In Nürnberg und Strassburg schienen ihm manche Bürgerhäuser Paläste, in Wien imponirt ihm nicht nur die Stephanskirche, sondern auch der Steinbau der hohen Häuser mit ihren fürstlichen Eingängen und dem, in Italien damals noch nicht sehr verbreiteten Luxus geschlossener Glasfenster. Schöner als Köln weiss er keine Stadt; so viele behagliche und freundliche Städte wie Deutschland besitze selbst Italien nicht. Die Lebensweise der Bürger erregt sein Erstaunen; die Frauen glänzen von Gold, der Hausrath ist wohl ausgestattet, kein Gastmahl, wo nicht aus silbernen Gefässen getrunken wird. Es ist richtig, dass Aeneas bei dieser Schilderung einen politischen Zweck hatte; er wollte die Behauptung, dass das Land durch die gesteigerten Erpressungen der Kirche verarme, widerlegen. Aber in Beziehung auf die Städte werden seine

Angaben durch unzählige Nachrichten und Beweise bestätigt. In ihnen war der Sitz der Gewerbe und des Handels, des Luxus und der Genusssucht und endlich auch der Bildung. Zu ihnen wandte sich der Adel von seinen einsamen Burgen, wenn er Feste feiern, wenn er sich ausrüsten, mit seinen Bedürfnissen versehen, wenn er sich Rath holen wollte. In ihnen weilten auch die Fürsten gerne und oft lange und liesen sich die Bewirthung und die Feste wohlgefallen, deren Glanz aus dem städtischen Säckel bestritten wurde. Der ritterliche Kaiser Max kannte keinen lieberen Aufenthalt, als sein getreues Augsburg. Aus den Städten gingen aber auch vorzugsweise die rechtsgelehrten, staatsklugen Männer hervor, deren die Fürsten in den verwickelten Zuständen Deutschlands bedurften, die ihnen als Räthe zur Seite standen oder sie als Abgesandte vertraten. Dazu kam, dass die Verhältnisse selbst in den Fürsten bürgerliche Eigenschaften entwickelten. Sie waren durch den Verfall des Königthums in eine selbständige und anspruchsvolle Stellung gelangt, welcher der Umfang ihres Besitzes nur unvollkommen entsprach. Sie mussten an Abwehr ihrer feindlichen Nachbarn, an Begründung grösserer Sicherheit denken, sie hatten für ihre Nachkommen zu sorgen und überhaupt zu viele Pflichten zu erfüllen, um sich einen kostspieligen Luxus erlauben zu können. Ihre beschränkten, durcheinander liegenden Territorien, der Anschluss an die mächtigen freien Städte legten ihnen vielfache Rücksichten auf, welche es nicht zu jenem Gefühl hochmüthiger Ueberhebung kommen liess, wie bei dem französischen Adel. Weit entfernt, sich wie dieser der Geschäfte zu schämen, hielten es daher auch die mächtigsten deutschen Fürsten nicht unter ihrer Würde, sich um alle Einzelheiten ihrer Regierung und ihres Hofhaltes zu bekümmern. Die Zahl jener hausväterlichen milden Regenten von einfacher Erscheinung und bescheidenem Auftreten nach dem Vorbilde Rudolph's von Habsburg, deren Geschlecht freilich in Deutschland niemals ganz ausgestorben war, mehrte sich daher, und durch alle Stände verbreitete sich ein schlichter, bürgerlicher Sinn. Während man in den westlichen Ländern die äusseren Formen des Ritterthums in phantastisch gesteigerter Nachahmung beibehielt, gab man hier eher dem Gefühl für Wahrheit und Natur Raum. Die ritterliche Minne war dort zu einer zweideutigen Galanterie geworden, neben welcher die aus der idealen und asketischen Richtung des Mittelalters entstandene Trennung der Begriffe von Ehe und Liebe sich vollkommen erhielt. In Deutschland dagegen nähern sich diese Begriffe, und wir finden selbst in fürstlichen Häusern mehrere Fälle, wo die Liebe mit den politischen Rücksichten in

Kampf tritt. So bei Wilhelm von Oesterreich und Hedwig von Ungarn, welche der Auflösung ihrer früher beschlossenen Verbindung mit Gewalt durch einen Fluchtversuch widerstreben. So ferner bei Herzog Albrecht von Bayern und der Gräfin von Württemberg, welche aus politischen Gründen verlobt, beide andrer Neigung folgen, wobei jener zum grossen Zorne seines Vaters die vielbesungene Baderstochter Agnes Bernauer wirklich heirathete, die dann, wie bekannt, später (1435) so tragisch endete. Eine andere den Standesbegriffen widersprechende Ehe, die Friedrich des Siegreichen von der Pfalz mit der Bürgerstochter von Augsburg, Clara Dettin, wurde dagegen von Niemand angefochten, sondern ein anerkanntes Muster häuslichen Glückes. Alle diese Ereignisse gingen dann aber nicht unbeachtet vorüber, sondern wurden von der Nation mit Vorliebe aufgefasst, sagenhaft ausgeschmückt und häufig nacherzählt. Man hat eine unverkennbare Freude daran, dass die Kraft des natürlichen Gefühls die Scheidung der Stände zu überwinden vermag.

Blieb Deutschland so vor der Unnatur jenes restaurirten Ritterthums bewahrt, so entbehrte es freilich auch die vortheilhaften Wirkungen desselben. Während dort der Adel affectirte, aber feinere Sitten angenommen hatte, war er hier immer tiefer in faustrechtliche Rohheit versunken. Die Ausländer, wenn sie von den damaligen Deutschen sprechen, glauben die stärksten Farben auftragen zu müssen. Bei den Italienern, besonders bei den Humanisten, die in Veranlassung der Concilien oder zu literarischen Nachforschungen über die Alpen kamen, ist es völlig zur Mode geworden, auf unsere Landsleute zu schimpfen; sie überbieten sich, sie als stets berauschte oder schlaftrunkene, unwissende, räuberische Barbaren, als unreinlich, ja sogar als durchweg übelriechend darzustellen[1]. Das sind nun zwar grobe Uebertreibungen, eingegeben von nationalem und literarischem Hochmuthe und von dem Missbehagen des Italieners in den ungewohnten Zuständen des rauheren Landes. Aber auch der vorsichtige Commines schildert die deutsche Rohheit in starken Ausdrücken und giebt dafür unter Anderem ein Beispiel, das gewiss nicht erfunden ist, dass nämlich die Ritter des in Brüssel fürstlich aufgenommenen rheinischen Pfalzgrafen ihre von der Reise beschmutzten Stiefeln auf die ihnen angewiesenen Prachtbetten geworfen hätten. Selbst die deutschen Quellen enthalten zahlreiche Anekdoten, welche beweisen, dass der gesellschaftliche Ton bis in die höchsten Sphären

[1]) Eine Blumenlese solcher italienischer Schilderungen bei Voigt, Wiederbelebung des classischen Alterthums, 1859, p. 390—392.

hinauf nicht gerade ein sehr feiner war. Kaiser Sigismund, als er ein Mal mit Herzog Friedrich von Oestereich durch die unsauberen Strassen von Innsbruck ging, erlaubte sich den Scherz, dessen langes Prachtgewand durch den Koth zu ziehen, wofür sich dieser dann sofort rächte, indem er sich geschickt an dem rothen Sammtkleide des Kaisers abwischte. Kaiser Friedrich III. war gewohnt, die Thüren mit dem Fusse aufzustossen, wobei er sich dann im Alter durch eine Ungeschicklichkeit den Tod zuzog. Auch die allgemeinen Schilderungen lassen uns die Rohheit der Sitten nicht verkennen. Bei den einsamen, zwischen ihren Knechten hausenden, in Raubzügen oder unrühmlichen Fehden wegelagernden Rittern, denen alle poetischen Elemente des früheren Ritterthums fehlten, musste der Sinn für humane Sitten und feinere Freuden allmälig absterben. In den Städten waren zwar Recht, Ordnung, Gewerbfleiss und Häuslichkeit vorherrschend, und in den Häusern der edleren, mit der Leitung der öffentlichen Angelegenheiten betrauten Bürger bildeten sich auch schon feinere Sitten, aber im Uebrigen war auch hier eine Verwilderung eingetreten. Bei dem Verfall der kirchlichen Zucht und dem bösen Beispiel, das die Geistlichkeit und der Adel gaben, hatte der durch zahlreiche neue gewerbliche Erfindungen gesteigerte Wohlstand eine grobe, sinnliche Genusssucht erzeugt, der dann andere Uebel folgten. Die Beschreibung, welche der Italiener Poggio von dem Leben der Badegäste zu Baden in der Schweiz giebt[1], wenn auch wahrscheinlich etwas übertrieben, die anstössige Derbheit mit der die Moralisten schildern, was sie rügen wollen, eine Menge von einzelnen Nachrichten[2], selbst die polizeilichen Anordnungen, welche man für nöthig hielt[3], beweisen sehr lockere Sitten und eine aufgeregte Sinnlichkeit. Auch die literarischen Erzeugnisse, namentlich die Fastnachtsspiele, in denen Schimpfreden, Prügeleien, Schmutz und Zoten, oder doch eine grobe Schadenfreude häufig die einzige Würze der

[1] Poggius Flor. Opp. Argentor. 1513. fol. 113.

[2] Aeneas Sylvius schildert das wilde Leben, die Trinkgelage und Raufereien der Wiener Bürger und Studenten.

[3] Ich will hier die bekannten Notizen über die Gastfreiheit, welche die Städte bei fürstlichen Besuchen dem Gefolge auch im „Frauengässlein" gewährten, über die Zahl der Curtisanen zur Zeit der Concilien von Costnitz und Basel u. dgl. nicht wiederholen. S. eine Zusammenstellung derselben bei Wachsmuth, Sittengeschichte IV. 198. Allerdings können die bei Gelegenheit eines Zusammenflusses von Fremden getroffenen Anordnungen nicht geradezu als ein Beweis für die Sittlichkeit der Bürger angeführt werden; sie bezweckten vielmehr einen Schutz der Familien. Aber sie gestatten doch einen Schluss auf den Zustand der Sittlichkeit im Allgemeinen.

Erfindung ausmachen, geben Zeugniss von einer vorherrschend rohen Gesinnung.

Ungeachtet dieses leichten und derben Tons bildeten sich auch in den bürgerlichen Kreisen steife, ängstlich beobachtete Umgangsformen, ähnlich der Etikette der westlichen Länder, ja noch spröder und unbeholfener wie diese. Die Ursachen waren ähnliche; die durch ihre Standesvorrechte Bevorzugten hatten auch hier Interesse, auf ihre äussere Anerkennung mit pedantischer Strenge zu halten. Aber die Etikette ging hier nicht von einem glänzenden Hofe und einem feiner gebildeten Adel aus, dessen Ueberlegenheit den niederen Ständen fühlbar war und sie von dem Wetteifer zurückhielt, sondern sie verbreitete sich gleichmässig über alle Classen des Volkes, so gering ihre Vorrechte auch sein mochten, so dass Jeder, bis zu dem zünftigen Handwerksmeister herab, sich über die zunächst stehende Stufe erhob und dies durch steife und unbehülfliche Formen geltend machte, die dann mit der sonstigen bürgerlichen Derbheit und Gutmüthigkeit grell contrastirten und mehr oder weniger lächerlich erschienen.

Auch in der Tracht ist neben einer ausgelassenen Prachtliebe und einer derben Sinnlichkeit der Charakter des Steifen, Conventionellen, Schwerfälligen vorherrschend. Auch hier werden die aus der Zeit des mittelalterlichen Systems überlieferten Motive nicht blos beibehalten, sondern bis an die äusserste Grenze des Geschmacklosen gesteigert. Von einer Hinneigung zu einfacheren, natürlicheren Formen ist keine Spur. Man liebte vorzugsweise schwere und kostbare, schon durch ihren Werth imponirende Stoffe von Seide, Sammt, Goldbrokat, wie sie die erhöhte gewerbliche Thätigkeit lieferte, gefiel sich in der verschwenderischen Verwendung derselben, machte also die Gewänder länger oder weiter, und bewirkte dadurch, dass die Kleidung immer steifer und schwerfälliger wurde. Das vierzehnte Jahrhundert hatte die Tendenz gehabt, die Schönheit der natürlichen Körperbildung zur Geltung zu bringen. Daher die anliegenden Unterkleider der männlichen, die langen schlanken Mieder der weiblichen Tracht. Daneben bediente man sich, wenn Alter, Stand oder Witterung es erforderten, weiter Ueberkleider, welche zwar die Gestalt verhüllten, aber doch, weil sie einfach und anspruchslos waren, die freie Bewegung des Körpers gestatteten und erkennen liessen. Es lag also in der ganzen Tracht ein jugendlich frischer Zug, welcher es entschuldigte, wenn sich hin und wieder — z. B. in den wunderlichen Farbencontrasten der „getheilten Kleidung“, in den abenteuerlichen Schnabelschuhen mit ihren hoch hinaufreichenden Spitzen und in Anderem — ein jugendlicher Uebermuth zeigte. Das fünfzehnte

Jahrhundert behielt diese bizarren Moden bei, büsste aber den Charakter des Jugendlichen und Naiven ein. Bei den enganliegenden Unterkleidern der Männer begnügte man sich nicht mit der einfachen oder geradlinig getheilten Farbe, sondern gab ihnen durch farbige Streifen oder aufgenähte Zierrathen, sowie durch mannigfach gestaltete, geradlinige oder geschwungene Schlitze oder Puffen auf Brust, Aermeln und Schenkeln, durch welche man das weisse Hemde sah, ein bunteres Ansehen. Auch begnügte man sich nicht, durch anliegende Kleider die natürliche Bildung des Körpers hervorzuheben, sondern suchte derselben durch enge Schnürleiber und durch wattirte Stellen auf der Brust, den Armen und Schenkeln nachzuhelfen, und gewöhnte sich endlich so sehr an solche geschwollene Formen, dass man die wattirten Theile auch mit anderen Stoffen überzog, und so statt der natürlichen eine künstliche Gestalt zeigte. Ja der Geschmack verirrte sich so weit, dass es eine Zeitlang Mode war, die Schultern durch stark wattirte Aufsätze zu erhöhen und zwar dies in solchem Grade, dass es sich auch bei dem Gebrauch eines weiten Oberkleides noch stark bemerkbar machte und dem Körper den Schein einer Missbildung gab. Auch die Ueberkleider verloren den Charakter einfacher, die freie Bewegung gestattender Hüllen. Sie waren nach Bedürfniss und Mode höchst mannigfach gestaltet; bald ganz lang, bis auf die Knöchel herabfallend, sogar nach allen Seiten schleppend, bald nur bis an die Kniee reichend, oder noch kürzer, so dass sie kaum die Hüften bedeckten; bald mit mehr oder weniger weiten, auch wohl aufgeschlitzten und herabhängenden Aermeln versehen, bald ohne solche mit Oeffnungen zum Durchreichen des Armes, zuweilen auf der Brust geöffnet, gewöhnlich aber ringsumher gegeschlossen. Meistens sind sie übermässig weit, so dass der Gürtel über und unter den Hüften Falten bildet, welche dann zuweilen auch schon vorbereitet und genäht wurden und so als Verzierungen dienten. Dazu kamen dann Verbrämungen mit Pelzwerk und Besätze mit „Lappen und Zaddelwerk“, d. h. mit Reihen von gleichmässig ausgeschnittenen Lappen, die besonders den kürzeren Ueberkleidern der eleganten, jüngeren Männer ein sehr buntes Ansehen gaben. Zuweilen machen diese Trachten den Eindruck des Bequemen und Behaglichen, ja sogar, was namentlich von der langen Robe gilt, welche die Mitglieder der gelehrten Stände oder ältere vornehme Personen trugen, den des Würdigen. In den meisten Fällen aber geben sie der Gestalt den Ausdruck des Steifen, Schwerfälligen, ja Puppenartigen. Dies besonders bei dem gewöhnlichen, etwa bis ans Knie reichenden Ueberrocke, der dann mit seiner dicken, fal-

tigen, in der Mitte durch den Gürtel eingeengten Masse eine starre, abgerundete, mit den darunter zum Vorschein kommenden engbekleideten Beinen wunderlich contrastirende Masse bildet.

Nicht günstiger war die weibliche Tracht; auch sie litt durch das Uebermaass und die Schwere der Stoffe. Der vollständige Anzug der Frauen höheren Standes erforderte immer zwei Kleider übereinander, von denen das obere sehr lang, weit und schleppend gemacht wurde und das untere nur an gewissen Stellen, meistens nur am Brustlatz und unmittelbar über den Füssen sichtbar war. Man pflegte dem Unterkleide daher an diesen Stellen einen reichen Besatz zu geben. Die Sucht der Frauen, sich durch verschwenderische Fülle des Stoffes und durch lange Schleppen auszuzeichnen, war so gross, dass man glaubte, ihr durch Kleiderordnungen, welche die Schleppe als ein Vorrecht der höheren Stände behandelten oder ein gewisses Maass für dieselbe vorschrieben, entgegentreten zu müssen. Das diente indessen nur dazu, das Uebel zu verschlimmern und erzeugte einen Wetteifer des Hochmuths und einen Reiz, diese Grenzen zu überschreiten. Dazu kam dann, dass die natürliche Sitte, das Kleid bis auf die Hüften eng anliegend zu tragen, schwand, und man sich gewöhnte, den Gürtel dicht unter der Brust zu tragen, was dann, besonders da man die Erfindung, das Leibchen vom Rocke zu trennen, erst gegen Ende des Jahrhunderts machte, die Folge hatte, an der schlanksten Stelle des Körpers Falten zu häufen, die, je kostbarer der Stoff, um so stärker wurden. Dabei gewöhnten die Damen sich daran, dass sie, theils um das reiche Unterkleid und den feinen, zugespitzten Schuh zu zeigen, theils aber auch, um die Last des langen, schleppenden Kleides dem Körper zu erleichtern, das Oberkleid hoch aufnahmen und in schweren, bauschigen Falten vor sich her trugen. Dadurch kam es denn, dass es Mode bei den Damen wurde, sich nicht gerade zu halten, sondern Kopf und Brust zurückzubeugen und den Leib vorzustrecken. Eine Sitte, die zwar nirgends ausdrücklich erwähnt ist, von der aber alle Bilder jener Zeit Zeugniss geben, und die ohne Zweifel an den Höfen entstanden, demnächst aber auf die Frauen des Bürgerstandes übergegangen und zuletzt so allgemein geworden war, dass das Auge sich völlig an sie gewöhnte und selbst die Maler den weiblichen Körper stets in dieser Haltung, so unschön sie war, darstellen zu müssen glaubten. Während so die edle Bildung des Körpers von dichten Massen des Stoffes umhüllt und entstellt war, brachte es die leichte Sitte der Höfe und die Eitelkeit der Frauen dahin, dass die Brust weit entblösst oder doch nur mit völlig durchsichtigem Stoffe bedeckt wurde, was denn gerade

neben jener Verhüllung um so auffälliger war, und mit Recht Anstoss gab, auch wohl von Zeit zu Zeit eine Reaction hervorrief, aber, wenigstens bei den vornehmeren Ständen, immer wiederkehrte.

Die Kopfbedeckung, die im vorigen Jahrhundert überwiegend in Gogeln oder Kapuzen bestand, wurde jetzt stets von dem Rocke getrennt. Die Männer trugen Hüte oder Mützen in vielfach wechselnder, oft phantastischer, aber im Ganzen bequemer und nicht unzweckmässiger Form; um den Kopf des Hutes pflegte man oft eine Binde von leichter Seide (Sandelbinde) zu legen, welche vom Rande desselben auf die Schulter herabfiel und zum Schutze des Halses und Gesichts benutzt werden konnte. Sehr viel auffallender und unschöner war die Kopfbedeckung der Frauen. Schon im vorigen Jahrhundert hatte man den Gogeln durch Drahtgestelle oder ähnliche Hülfen wunderliche, eckige Formen gegeben. Jetzt, wo der Kopfputz selbstständig und vom Kleide befreit war, überliessen sich die Damen ganz der Neigung, sich durch möglichst grosse Ausdehnung und die bizarrsten Gestaltungen auszuzeichnen. Sie verzichteten dabei (mit Ausnahme eines vorübergehenden Wechsels der Mode) auf den natürlichen Schmuck durch eigenes Haar; dieses wurde möglichst versteckt, um eine hohe und freie Stirne zu zeigen, über der sich dann das Gebäude des Kopfputzes sofort erhob. Schutz gegen Licht und Sonnenbrand gewährte dasselbe nur selten. Bald dehnte es sich nach den Seiten hin aus, so dass zwei grosse Flügel oder Hörner den herabfallenden Schleier trugen und dicke Ringe oder Wülste die Ohren bedrückten. Bald gestaltete es sich helmartig mit einem von vorn nach hinten reichenden Aufsatze. Am längsten erhielten sich die hohen, zuckerhutartigen Aufsätze von Draht oder steifer Pappe, welche, nach hinten zu neigend, eine Stütze für den Schleier und so Gelegenheit gaben, denselben lang herabfallend oder mannigfach aufgesteckt und gesteift zu tragen. Diese Spitzhüte (Hennins) waren namentlich in Frankreich so beliebt und reizten die Eitelkeit und Verschwendung der Frauen in solchem Grade, dass alle Männer davor warnten und Bussprediger das Land durchzogen, um das Opfer dieses gefährlichen Schmuckes zu erlangen; was dann freilich nur vorübergehende Wirkung hatte.

Auch sonst wurde der Anzug immer complicirter, künstlicher und steifer. Die phantastischen Moden des vierzehnten Jahrhunderts erhielten sich, und zwar in erstarrter Form, während neue Anforderungen der Etikette oder des Luxus hinzukamen. Erst sehr spät verzichteten die vornehmen Herren auf den lächerlichen Gebrauch, sich mit Schellen zu behängen, was fortan eine Auszeichnung der

Narren und Possenreisser wurde, und erst am Ende des Jahrhunderts wichen die Schnabelschuhe einer bequemeren Fussbekleidung. Dagegen wurde die Anwendung von Handschuhen, die früher dem Bedürfniss überlassen war, nun eine Anstandssache der höheren Stände, welche sich überdies mit einer Menge von Gegenständen der Bequemlichkeit und des Luxus behingen und umgaben. Beide Geschlechter trugen im Gürtel Taschen, Messer und Rosenkränze, und die Damen liebten es, sich mit Goldschmiedearbeiten zu schmücken und kunstreich verzierte Handfächer zu führen.

Auch die ritterliche Rüstung veränderte sich in gleichem Sinne, sie wurde steifer und künstlicher. Theils die Veränderung der Kriegskunst, theils der Aufschwung der Technik wirkte dahin, dass man die ganze Rüstung durchgängig aus festen Platten von Metall bildete, welche durch Scharniere so künstlich verbunden und eingerichtet waren, dass sie dem Körper die freie Bewegung selbst in höherem Grade als die früher üblichen Panzerhemden gestattete. Diese kamen daher mehr und mehr in Abnahme und mit ihnen verschwand denn auch der früher über denselben getragene Waffenrock. Die Plattenrüstung bedurfte dieses Schutzes gegen Staub und Regen nicht mehr und würde durch ihre scharfen Ecken den leichten Stoff verletzt haben. Die Rüstung selbst wurde nun ein Gegenstand der Zierde, und die Waffenschmiede wetteiferten fortan darin, dem Eisen eine glänzende Politur zu geben, es an dazu geeigneten Stellen zu phantastischen Formen auszuarbeiten und endlich die Flächen mit eingegrabener Zeichnung zu schmücken. Durch dieses Fortlassen des Waffenrockes war daher die Tracht einfacher geworden, aber jedenfalls auch steifer, denn man sah nun nur die dem Körper nachgebildete Rüstung, nicht diesen selbst, nicht einmal, wie bisher, das Detail seiner Bewegungen. Auch bot die Rüstung selbst, besonders der Helm mit seinem hohen, bedeutungsvollen, dem Wappen oder einer Devise entlehnten Aufsatze, noch vielfache Gelegenheit zu barockem und phantastischem Schmucke, welche die ritterliche Welt dann auch nicht unbenutzt liess.

Ich habe versucht, die wesentlichsten Einzelheiten der Tracht dieses Jahrhunderts im Allgemeinen zu schildern, ohne mich auf die zahllosen Veränderungen einzulassen, welche sie im Laufe der Zeit und bei den verschiedenen Nationen erlitt. In der That bewegte sich der rastlose Wechsel der Mode in einem engen Kreise und auch die nationalen Verschiedenheiten (mit Ausnahme der italienischen Tracht, auf die ich später zurückkomme) sind nicht von grosser Bedeutung. Im Ganzen kann man sagen, dass anfangs der burgundische

Hof, dann die französische Mode voranging und die übrigen Völker mit geringen Abweichungen nachfolgten [1]).

Wir sehen in der Tracht dieser Zeit mehr die unerfreulichen, als die verheissenden Eigenschaften des Jahrhunderts. Die edle Einfachheit der Blüthezeit des Mittelalters, selbst der kühne Schwung des vierzehnten Jahrhunderts, in welchem noch immer Spuren der idealen Richtung zu erkennen sind, ist einer schwerfälligen, prunkenden Weise gewichen. Das Naturelement macht sich zunächst nur als Sinnlichkeit und Materialismus geltend, das Ideale nur als Erstarrung und leere Prätension, beide gehen in unharmonischer Verbindung neben einander her. Nur in einem Zuge erkennen wir den Charakter der neuen Zeit, in dem Vorherrschen des Individuellen. Gerade der Mangel einer durchgebildeten, harmonischen Grundform, die Verbindung von schwerfälligen und erstarrten Einzelheiten gestattete den Individuen und trieb sie an, das ihnen Angemessene zu suchen, womöglich ihren eigenen Charakter hineinzulegen. Der Gegensatz dieser steifen und prunkenden Bekleidung des Körpers diente dazu, die natürliche Anmuth und den Ausdruck des naiven Gefühls, den das Antlitz gewährte, herauszuheben und wirksamer zu machen.

Wie Sitte und Tracht hatten auch die geistigen Aeusserungen überwiegend den Charakter des Steifen, Schwerfälligen, Ueberladenen. Dies gilt nicht bloss von den Wissenschaften, die sich, wie wir sahen, durchwegs in dem ausgefahrenen Geleise der Scholastik bewegten, sondern auch von der nationalen Poesie. Die Umstände waren ihr in gewisser Weise günstig. Der schroffe Gegensatz des Lateinischen und der Vulgärsprache war bedeutend gemildert; die Laien waren gebildeter geworden und fingen an, auch an ihre Unterhaltung höhere Ansprüche zu machen. Die Nationalpoesie wurde daher nicht mehr in der naiven Weise wie sonst von Rittern und Landleuten betrieben, die kaum schreiben konnten, sondern überwiegend von Männern, die einige gelehrte Bildung besassen. Sie verlor den Charakter des Improvisirten, bloss im Gedächtniss behaltenen Mündlichen, büsste aber auch den Ueberrest jugendlicher Frische ein, den sie noch im vierzehnten Jahrhundert gehabt hatte und wurde altklug und langweilig. Dies war das Gemeinsame, während die Stellung und die Schick-

[1] Erschöpfende Auskunft giebt der betreffende Band der „Costümkunde“ von Hermann Weiss, die Geschichte der Tracht und des Geräthes vom vierzehnten Jahrhundert bis auf die Gegenwart. Stuttgart 1867. ff.

sale der Poesie sich bei den verschiedenen Völkern sehr verschieden gestalteten.

In Frankreich war sie der monarchischen Richtung der Nation gemäss ganz in den Dienst der Fürsten getreten; die berühmteren Dichter des Jahrhunderts lebten sämmtlich an den Höfen der Könige oder der mächtigen Herzöge von Burgund, Bretagne, Savoyen. Wie hoch man hier die Poesie stellte, ergiebt die bekannte Anekdote, dass Margarethe von Schottland, die Gemahlin Ludwig XI., des damaligen Dauphins, den Dichter Alain Chartier (1386—1458), den sie im Vorzimmer schlafend fand, auf den hässlichen Mund küsste, weil derselbe, wie sie ihrem Gefolge erklärte, so goldene Worte spreche. Die Poesie war also geehrt und gepflegt, es schien eine neue Blüthezeit für sie zu kommen. Allein diese äussere Gunst vermochte nicht, ihr einen neuen Aufschwung zu geben, die Wärme der Empfindung, die Kühnheit der Phantasie, welche der Dichtung des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts einen so grossen Reiz verliehen hatte, verschwand immer mehr. Die Gedanken jener Zeit lagen zwar auch dieser neueren Poesie zu Grunde, sie bewegte sich ganz in den Begriffen des idealen Ritterthums, aber diese Begriffe hatten ihre begeisternde Kraft verloren, die Verehrung, die man ihnen zollte, war nur eine äusserliche, conventionelle. Gerade jene scheinbar günstigen Umstände hemmten die Dichtung noch mehr. Die Verbindung mit der gelehrten Bildung verwickelte sie in spitzfindige, unfruchtbare Unterscheidungen. Ihre Stellung zum Hofleben beschränkte die Freiheit der Bewegung, sie durfte kein grösseres Maass von Wahrheit, Tiefe und Lebensfülle erstreben, als man am Hofe vertragen konnte. Die Gunst des Hofes wurde das bewusste Ziel jedes strebenden Talentes, es war schon jetzt eine denkbare Kritik, dass ein Gedicht nicht hoffähig sei (qu'il ayt mye air de cour). Die epische Dichtung hörte ganz auf, die älteren Stoffe gingen in den breiten prosaischen Roman über, und die zahlreichen Reimwerke, welche sich mit der Geschichte der Gegenwart beschäftigten, sind trockene, officielle Chroniken, höfisch vorsichtige Lobreden, ohne tieferes Interesse, oder endlich spitzfindige Abhandlungen in Form eines Dialogs. Die Allegorie blieb nach wie vor beliebt; Martin Franc setzte in seinem Champion des Dames um 1450 noch einmal das ganze Personal des Romans von der Rose in Bewegung, um die frivole Tendenz des ursprünglichen Verfassers zu widerlegen und die Ehre der Damen gründlich zu retten. In anderen Gedichten treten dann Ritter und Damen in eigener Gestalt auf, aber immer nur redend, nicht handelnd; sie treffen etwa in dem mehr oder weniger ausgemalten Locale eines

Gartens oder Schlosses zusammen und erzählen hier ihre Schicksale, oder erörtern irgend eine Frage aus dem Codex der Liebe oder der Ehre. So in den trois plaids d'or der Clotilde von Surville, wo drei Ritter ihre verschiedenen Liebesleiden klagen, oder in dem „Buche der vier Damen“ von Alain Chartier, deren Ritter verschiedene Unglücksfälle in der Schlacht erlitten haben. Der eine derselben ist gefallen, der zweite gefangen, der dritte verschollen, der vierte geflohen, und die Damen streiten nun, welche von ihnen die Bedauernswertheste sei. Diese Erörterungen sind mit unendlicher Gründlichkeit geführt; in der „Dame sans mercy“, ebenfalls von Alain Chartier, stellt der Liebende in vierzig achtzeiligen Strophen immer neue Gründe auf, welche das Herz der Spröden rühren sollen, und wird von ihr mit ebenso vielen Versen von gleicher Länge widerlegt. Und selbst diese Gründlichkeit erschöpfte nicht die Geduld der höfischen Gesellschaft, denn gerade an dieses Gedicht reihte sich eine fortgesetzte poetische Correspondenz zur Vertheidigung, bald der Damenwelt, wegen des ihr darin gemachten Vorwurfs der Härte, bald des Dichters, wegen dieser nachtheiligen Schilderung. Man sieht, es handelt sich hier um ein Spiel des Scharfsinns, an dem sich viele betheiligen können, nicht um eine tiefgreifende, begeisternde, ahnungsvolle Poesie. Der Verstand ist mehr dabei beschäftigt, als die Phantasie oder das Herz.

Nur in einzelnen, von dieser höfischen Poesie unabhängigen Dichtungen erkennen wir dann trotz der Unbeholfenheit und Pedanterie der Sprache die wachsende Wärme und Innigkeit des Gefühls. So wo die eigene, persönliche Empfindung nach einem Ausdruck ringt, wenn Christine von Pisan ihre Wittwentrauer oder ihre Zärtlichkeit für den ihr gebliebenen Sohn der kurzen Ehe, oder wenn der unglückliche, leicht erregbare Carl von Orléans seine Wehmuth und die wechselnden Gefühle während seiner langen Kriegsgefangenschaft schildert. Auch zeigen sich bereits in gewissen, mehr populären Gattungen manche Züge, die später der ausgebildeten französischen Literatur zu Gute kamen. So die pikante und graciöse Heiterkeit der Chansons in den Liedern des Olivier Basselin, oder in den Gaunerstreichen, die Franz Corbueil, genannt Villon, erzählt; so ferner die dramatische Lebendigkeit und die gutmüthige Satire in der Farce de Maistre Pathelin. Aber Werke von hohem, bleibendem Werthe, welche tiefere Einblicke in die Natur der Dinge oder in das menschliche Herz gewährten, sind auch unter diesen Poesien nicht; sie gehen über das Gebiet des alltäglichen Lebens nicht hinaus und auch in ihnen ist der reflectirende Verstand vorherrschend.

Aehnlich verhält es sich bei den anderen westlichen Nationen. Ueberall zeigt sich eine vornehme Poesie mit gelehrten Ansprüchen, welche Allegorieen und trockene, weitschweifige Auseinandersetzungen liebt, und daneben eine volksthümliche oder mehr lyrische Dichtung, in der sich der Nationalcharakter bedeutsamer ausspricht. Aber Werke von gestaltender Kraft, die sich tief einprägten, kommen in beiden Klassen nicht vor. In England unterdrückten die blutigen Bürgerkriege den poetischen Muth so sehr, dass jene ritterliche Dichtung nur durch wenige, steife Reimereien vertreten ist, und das tief erregte Gefühl sich nur in den Balladen ungenannter Verfasser äussert, welche durch ihren knappen, energischen Ausdruck wirken. In Spanien ist zwar die poetische Anlage der Nation in der heiteren Frische und Anmuth und in dem Ausdrucke glühender Leidenschaft auch jetzt erkennbar, und am Ende des Jahrhunderts zeigen sich sogar schon bemerkenswerthe Anfänge des Drama's. Aber das Vorherrschende dieser Epoche ist auch hier die pedantisch-scholastische Richtung, welche ausführliche, allegorische Lehrgedichte mit weitläuftigen Reden für die höchste Leistung der Poesie hält und sich selbst in den Liebesliedern durch breite Erörterungen und spitzfindige Wortspiele fühlbar macht.

Ganz anders, aber keineswegs günstiger war das Loos der Poesie in Deutschland. Während sie in den westlichen Ländern einen höfischen oder gelehrten Ton annahm, zog sie sich hier aus den höheren Ständen zurück und wurde bürgerlich derb. Die Zeiten, wo Wolfram von Eschenbach und Heinrich von Ofterdingen durch den hohen Schwung ihrer Dichtung die Fürstenhöfe begeisterten, waren längst vorüber. Aeneas Sylvius, der damals in Deutschland lebte, beschuldigt die Fürsten, dass sie sich lieber um alles Andere, als um Dichtkunst kümmerten. Er mag dabei vorzüglich an lateinische Poesie, die er selbst betrieb, gedacht haben, aber gewiss galt für die Nationaldichtung dasselbe. Fürsten und Adel waren zu roh oder zu sehr von materiellen Interessen hingenommen, um für geistige Unterhaltung dieser Art ein feines Verständniss zu haben. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts finden wir zwar einige Fürsten und fürstliche Damen, welche, um der Rohheit entgegenzuwirken und edle ritterliche Gesinnungen zu beleben, die Literatur begünstigen, Dichter unterstützen und Bibliotheken sammeln[1]. Aber es war dies ein fruchtloses und verspätetes Bestreben; die deutsche Poesie bot ihnen nicht mehr was sie suchten, sie nahmen daher ihre Zuflucht

[1]) Koberstein, Grundriss, 4. Aufl., I. 437. Gervinus, Nat. Lit., 1. Aufl. II. 231.

zu Uebersetzungen italienischer und französischer Werke. Dichter ritterlicher Geburt kommen selten, vielleicht gar nicht vor, die Poeten von Gewerbe sind meistens bürgerlichen Standes. An den Höfen finden sie nur als Wappendichter Zutritt, deren Aufgabe darin bestand, die Wappen in allegorisirender Weise zum Lobe ihrer Träger zu beschreiben und allenfalls ein Turnier zu besingen. Und selbst dabei sind sie so wenig von ihrem Gegenstande erfüllt, dass sie nicht lassen können, obgleich auf Gefahr ihrer Kundschaft, die Rohheit des Adels zu rügen und die Ordnung ihrer geliebten Städte zu preisen[1].

Ebenso wenig wie an den Höfen fand die Poesie bei den Gelehrten Unterstützung. Die fortgeschrittene Bildung hatte hier nicht wie bei den romanischen Völkern eine Annäherung der Gelehrten an die besser erzogenen Laien hervorgebracht, sondern den Gegensatz eher gesteigert. Die seit dem vorigen Jahrhundert zahlreich gegründeten Universitäten waren gleichsam Heerlager eines lateinischen Volkes geworden, welches sich gegen die deutsche Sprache abschloss und verächtlich auf diese zurückblickte. Die Gelehrten verlernten deutsch zu schreiben. Während Bruder Bertholt im dreizehnten und Tauler und Eckart im vierzehnten Jahrhundert ihre gemüth- und geistvollen Predigten deutsch verfasst hatten, vermochten die Geistlichen des fünfzehnten Jahrhunderts dies nur in lateinischer Sprache, aus der sie sie dann mittelst eigener Wörterbücher „für Prediger“ in das Deutsche übertrugen[2].

Dagegen waren es Städter, welche die verlassene Kunst aufnahmen und pflegten, und zwar nicht gerade die edlen, regierenden Geschlechter, wohl aber der am besten organisirte Theil der Bürgerschaft, die Handwerker. Die Meisterschulen, die im vorigen Jahrhundert entstanden, in diesem zu ihrer Blüthe gelangten, hatten zunächst den Zweck, den Mitgliedern der Zünfte einen ehrbaren Zeitvertreib zu gewähren, sie von rohen und wüsten Vergnügungen abzuhalten. Sie nahmen es aber bald mit dieser Beschäftigung sehr ernsthaft, legten ihr eine sittlich-religiöse Bedeutung bei und betrachteten sich als die einzigen legitimen Vertreter der edlen Kunst, als die Erben und Nachfolger der grossen ritterlichen Dichter. Oeffentlich oder für Geld zu singen, andere Gegenstände zu wählen, als die zur Ehre Gottes oder zur Verbreitung christlicher Moral dienten, war ihnen verboten; sie liebten es, sich mit den höchsten Dingen, mit den geheimnissvollen Lehren der Dreieinigkeit und der Erlösung,

[1]) Beispiele bei Gervinus a. a. O. S. 212 und 209.

[2]) S. den Beweis bei Geffcken, der Bilderkatechismus des 15. Jahrhunderts, Leipzig 1855, S. 10.

mit der Symbolik des Mariencultus oder mit scholastischen Fragen, die in ihre Kreise gedrungen waren, zu beschäftigen. Gegen die Form waren sie keineswegs gleichgültig, sondern machten den vollsten Anspruch auf Reinheit und Kunst des Versbaues. Aber alles dieses geschah in kleinlicher, handwerklicher Weise, ohne Verständniss des Zusammenhanges von Form und Stoff, ohne Freiheit der Bewegung, nach überlieferten, höchst äusserlichen Regeln, auf deren Beobachtung mit pedantischer Strenge gehalten wurde, unter steter Verwechselung von Künstlichkeit und Kunst.

Die Einwirkung dieser Schulen auf die Poesie war im Ganzen keine günstige. Die Zahl poetischer Productionen wurde gewaltig vermehrt, aber ihr innerer Werth ist höchst gering. Selbst in der Sprache sind sie roh; es giebt nicht mehr einen bevorzugten Dialekt, wie früher das Mittelhochdeutsche; jeder Dichter macht und sucht sich seine eigene Sprache. Die Dialekte mischen sich und geben so eine Bereicherung des Wortschatzes, aber auch eine völlige Unsicherheit des Gebrauchs. Die feineren Flexionen, die tönenden Endungen werden vernachlässigt, man gewöhnt sich an ausschliessliche Betonung der Stammsilben. Jene ritterlichen Sänger hatten ein feines Gefühl für die Melodie des Versbaues gehabt; jetzt verliert sich jede Spur davon, der Reim ist die Hauptsache; man beginnt die Silben ohne Berücksichtigung ihres Tonwerthes zu zählen und erlaubt sich zur Erleichterung des Reimes Silben zu verschlucken oder auszudehnen.

Auch der Inhalt zeigt die Spuren der Verwilderung und Gährung. Man fühlt stets, dass der Verfasser mit seinem Gegenstande nicht völlig vertraut ist, dass er über seine Sphäre hinausgeht, ein sonntägliches, ungewohntes Kleid trägt. Daher das stete Schwanken der Begriffe, die weitläuftigen Umschreibungen statt des treffenden Wortes, daher das Wohlgefallen an breiter Schilderung, die Stumpfheit des Ausdruckes bei feineren Empfindungen, der Wechsel von steifer, gezierter Haltung und von derben Aeusserungen, welche die Rohheit der Gesinnung und ein Wohlgefallen an dem Grausamen und Widerlichen, an Schmutz und Zoten verrathen.

Leistungen von höherem, künstlerischem Werthe, wirkliche Erweiterungen des Gebietes der Schönheit konnten durch diese poetischen Bemühungen der Handwerker nicht entstehen, wohl aber waren sie ein Zeichen und ein Mittel weiterer Steigerung des in der Nation erwachten Bildungstriebes. Daher denn nun ein Begehr nach geistiger Aeusserung und Unterhaltung, wie es besonders unter den mittleren und unteren Klassen des Volkes noch nie dagewesen war. Neue Gattungen der Poesie kamen zwar nicht auf, aber alle älteren

wurden gepflegt und geübt. Zu der auf Gesang oder mündliche Mittheilung berechneten eigentlichen Volkslyrik, den zahllosen Liebesliedern, den Erzählungen, Schwänken und Scherzen, den Liedern der verschiedenen Stände, der Jäger und Bergleute, Studenten und Soldaten kommen dann die Volksbücher, theils aus der alten Sage entlehnt, wie Kaiser Octavian, Fortunat u. a., theils der gegenwärtigen Stimmung angepasst und ferner die Romane und Novellen, bald in Prosa, bald in Versen zur Lectüre für die mittleren und höheren Stände. Auch gleichzeitige historische Ereignisse wurden häufig besungen, wie die Belagerung Kaiser Friedrich's III. durch die Wiener Bürger von Michael Beheim, die Fehde der Stadt Soest mit dem Erzbischof von Köln, der Sieg der Nürnberger über den sie bekriegenden benachbarten Adel (1450) durch Hans Rosenplüt und vor Allem die Fehden der republikanischen Schweizer und Dithmarsen. Neben diesen volksthümlichen Stoffen fehlt es dann andrerseits nicht an bestellten oder lohnbeflissenen Lobpreisungen einzelner Fürsten. In allen diesen Dichtungen ist freilich meistens der Druck und die Enge der deutschen Verhältnisse durchzufühlen; selbst die aus dem Volke hervorgegangene Balladenpoesie hat im Vergleich mit der englischen meistens einen matten, spiessbürgerlichen Ausdruck. Auch das Drama ist stark vertreten, aber freilich ganz ohne innere Fortschritte. Die geistlichen Aufführungen, Weihnachts-, Passions- und Osterspiele unterschieden sich von den früheren nur durch die vermehrte Einmischung komischer Episoden und Personen, und die Fastnachtsspiele, die in einigen Städten, namentlich in Nürnberg, sehr beliebt waren und in grosser Zahl sich erhalten haben, sind im Inhalt durchweg roh und trivial und geben fast nur Dialoge ohne alle Handlung, ausser etwa einer drastischen Prügelscene. Unzählbar, aber von ebenso geringem Werthe sind die didaktischen, satirischen und polemischen Gedichte. Die trockene, oft unbehülfliche Reflexion, das Negative herrscht bei ihnen vor, an einen freien, begeisterten Aufschwung ist nicht zu denken.

Vergleichen wir hiernach die poetischen Leistungen der Deutschen mit denen der westlichen Völker, so ist es augenscheinlich, dass diese wenigstens in formeller Beziehung Vorzüge haben. Sie sind besser abgerundet, in gebildeterer, gleichmässiger Sprache vorgetragen, lassen nicht in dem Grade wie dort die innere Gährung, Unklarheit und Rohheit durchblicken. Einige Gattungen, die Lyrik der Spanier und die Balladen der Engländer zeigen schon eine gewisse Eleganz oder doch eine kräftig ausgesprochene Empfindung; selbst die höfische Poesie der Franzosen hat durch die raffinirte

Feinheit der Sitten und Begriffe einigen Reiz. Allein dieser formelle Vorzug ist mit einer materiellen Beschränkung verbunden; sie sind vollendeter, weil sie geringere Ansprüche machen, weil sie sich in dem engen Kreise conventioneller Begriffe gefallen, weil sie die Sehnsucht nach tieferer Erkenntniss und vollerer Wahrheit, welche die Deutschen so mächtig bewegte, nur schwach empfanden. Bei diesen dagegen stehen umgekehrt die formellen Mängel mit dieser Sehnsucht in innerem Zusammenhange. Dieselben politischen und kirchlichen Verhältnisse, welche der Ausbildung feinerer Sitten und befriedigender Zustände entgegenwirkten, erzeugten auch den Drang nach Erforschung der Ursachen jener Uebelstände, nach besserem Wissen. Auch die Dichter bleiben daher nicht in den Grenzen conventioneller Begriffe und persönlicher Gefühle; sie wollen ihrerseits dazu beitragen, die Dinge selbst kennen zu lernen, sie häufen Stoffliches in dem Grade, dass sie dasselbe nicht mehr zu beherrschen und zu ordnen vermögen. Aber wenn man sich durch diese Formlosigkeit nicht zurückschrecken lässt, wird man doch auch bei ihnen Anziehendes finden. Sie sind wenigstens ehrlich, frei von Affectation und preciöser Hohlheit, sie erfreuen durch die Treuherzigkeit, durch die Gutmüthigkeit, welche jeder Erscheinung eine günstige Seite abzugewinnen weiss, durch die unzerstörbare Heiterkeit und Lebenslust, wenn sie auch derb auftritt, durch den ahnenden Sinn, der manchmal Feineres empfindet, als er auszusprechen vermag und besonders endlich durch das tiefe Streben nach Wahrheit und Belehrung.

In dieser Beziehung gingen die Deutschen den anderen Völkern voran, so sehr sie ihnen in politischer Entwickelung und in der Bildung bequemer Lebensformen nachstehen mochten. Der Wunsch besserer Erkenntniss, tieferen Eindringens in die Natur der Dinge, um so den Damm conventioneller Begriffe, der die Völker des Mittelalters umgab, zu durchbrechen und der Individualität freiere Bewegung zu schaffen, war dem ganzen Abendlande gemein. Aber während sich die anderen Völker damit begnügten, dies in rascher und oberflächlicher Regelung der politischen und socialen Verhältnisse zu erlangen, wurde das deutsche Volk durch seine Anlage und durch seine äusseren Zustände dahin geleitet, mit Vernachlässigung jener praktischen Aufgaben nach tieferer Erkenntniss der Dinge zu streben. Ein allerdings noch planloses und unbeholfenes Bedürfniss nach Belehrung ergriff daher alle Klassen des Volkes,

selbst die niedrigsten, erzeugte den Wunsch, diesem Bedürfniss zu genügen und wirkte dahin, dass gerade in Deutschland wichtige Erfindungen gemacht wurden, welche dann auch den anderen Völkern zu Gunsten kamen und die ganze Gestalt der Literatur änderten.

Im Mittelalter hatte man keine andere Vervielfältigung der Bücher gekannt als die durch Abschriften; die Anfertigung derselben wurde daher zuerst in den Klöstern, dann auch von Laien gewerblich betrieben, erforderte aber immer einen Aufwand von Zeit und daher von Kosten, welche die ärmeren Klassen von ihrer Erwerbung und Benutzung ausschloss. Schon im vierzehnten Jahrhundert regte sich jedoch die Leselust auch in den minder begüterten Klassen, welche geringere Preise zahlten und dafür mit flüchtig und schlecht geschriebenen Manuscripten vorlieb nahmen. Männliche Hände genügten daher nicht mehr, und wir finden nicht selten Manuscripte, in welchen eine Schreiberin sich mit Namen nennt, oder doch sich als „scriptrix“ oder „schriversche“ der Fürbitte des Lesers empfiehlt. Indessen auch, so blieb die Beschaffung der Bücher schwierig und kostspielig, und es konnte nicht fehlen, dass der Wunsch nach einer bequemen, mehr fabrikmässigen Vervielfältigungsart sich regte.

Noch dringender vielleicht, als bei Büchern, war dieser Wunsch bei bildlichen Darstellungen. Bilder waren das ganze Mittelalter hindurch ein unentbehrliches Mittel der Andacht sowohl als der Belehrung gewesen; man nannte sie „die Bibel der Armen“, weil sie den Ungelehrten die Kunde mittheilen sollten, welche der Gelehrte durch das Lesen der Schrift empfing. Gerade jetzt, wo die gesteigerte religiöse Sehnsucht und ein eifriges Streben nach Belehrung auch die unteren Klassen ergriffen hatte, war diese Bedeutung der Bilder noch gewachsen. Es genügte nicht mehr, die Gemälde in den Kirchen aufzusuchen; die Andacht, die überhaupt persönlicher geworden war, erforderte unmittelbare Nähe, häuslichen Besitz, ungestörte Benutzung. Schon Suso hatte den Frommen gerathen, sich etwas „guter Bilder“ zu verschaffen. Der Erwerb von Tafelgemälden und Miniaturen war aber nur den Reichen möglich und es kam daher darauf an, eine Vervielfältigungsart zu erfinden, welche auch den weniger Bemittelten die Anschaffung gestattete.

Zum Glücke war dies hier weniger schwierig als bei den Büchern. Stempel, die zum Abdruck bestimmt waren, hatte man schon längst gekannt. Im vierzehnten Jahrhundert finden sich vereinzelte Beispiele von bedruckten Stoffen. Endlich gaben die gegen Ende dieses Jahrhunderts aufgekommenen Spielkarten die Veranlassung zur fabrikmässigen Anwendung eines solchen Verfahrens. Anfangs hatte man

sie durch Malerei hergestellt; als ihr Gebrauch sich mehr verbreitete, versuchte man dies mittelst hölzerner oder in Metall geschnittener Platten zu bewirken, wie man sie zur Anfertigung von Kalendern, figurirten Neujahrswünschen und anderen ähnlichen Texten, sowie zu Andachtsbildern für den Volksgebrauch vielleicht schon früher angewendet hatte. Es entstand in dieser Weise ein eigenes Gewerbe, das der „Briefmaler“ oder „Briefdrucker“, welches besonders im südlichen Deutschland, in Nürnberg, Augsburg, Ulm blühete, und, wie wir namentlich von der letzten Stadt wissen, einen grossen Exporthandel nach Italien und Sicilien betrieb[1]. Die Erfindung des Holzschnittes war somit gemacht. Wir besitzen ein mit der Jahreszahl 1423 datirtes Exemplar, den bekannten Christophorus aus Buxheim, jetzt in der Sammlung des Lord Spencer zu Althorp, allein diese Jahreszahl, obgleich die älteste, welche wir auf einem Holzschnitte finden, entspricht keineswegs dem Anfange dieser Technik. Denn eine grosse Zahl der noch erhaltenen, aber nicht datirten Holzschnitte ist ihrem Style nach älter und grossentheils schon in das vierzehnte Jahrhundert zu setzen[2]. Eine höhere künstlerische Tendenz ist bei den meisten dieser frühen Holzschnitte nicht anzunehmen; es sind rohe, handwerkliche Leistungen, bestimmt für ein Publicum, bei dem das Schönheitsgefühl noch schlummerte, das nur ein sinnliches Hülfsmittel für religiöse Anregung oder Belehrung suchte und mit Wenigem zufrieden war. Aber dies Publicum war ein sehr grosses, und seine Befriedigung wurde daher der Gegenstand gewerblichen Wetteifers. Es kam darauf an, recht viel für geringe Preise zu liefern. Man begann daher mehrere Bilder auf einem Blatte zusammenzustellen oder auch eine Reihe solcher Blätter zu verbinden, so dass sie eine chronologische Folge gaben, oder sogar durch ihre Nebeneinanderstellung auf die inneren Beziehungen der Gegenstände aufmerksam machen und so einen grösseren Lehrstoff in Erinnerung bringen und zu erbaulicher Betrachtung darstellen konnten. Man er-

---

[1] Im Jahre 1422 erliess der Senat von Venedig auf die Beschwerde der dortigen Kartenmacher ein Verbot gegen den Verkauf auswärts gefertigter Spielkarten oder Bilder, das allem Anscheine nach gegen deutsche Fabrikate gerichtet war, Passavant, Peintre graveur I. 27 ff. Der Zweck meines Werkes gestattet natürlich kein genaues Eingehen auf die Geschichte des Holzschnittes, nicht einmal eine ausführliche Anzeige der unendlich reichhaltigen Literatur über diesen anziehenden Gegenstand. Passavant's eben angeführtes Werk wird genügen, um in weitere Details und frühere Bearbeitungen einzuführen.

[2] Passavant a. a. O. S. 11; Heller, Gesch. d. Holzschneidekunst S. 310. Vgl. auch die bei Soldan in Nürnberg 1874 herausgegebene Sammlung von Holzschnitten des germanischen Museums.

hielt dadurch schon gewissermaassen Andachtsbücher in Bildern, welchen man dann wohl auch zum besseren Verständniss etwas Schrift hinzufügte, bald nur Spruchzettel und Unterschriften, bald aber auch einige Zeilen in Prosa oder Versen. Bücher dieser Art (Blockbücher)[1], deren Blätter durchweg mit Holztafeln und zwar nur auf einer Seite und mit dem Reiber, nicht mit der Presse, bedruckt sind, und deren Inhalt ausschliesslich oder überwiegend aus Bildern besteht, wurden wahrscheinlich ziemlich frühe, etwa um 1440, und zwar theils in Oberdeutschland, theils in den Niederlanden herausgegeben. Dort scheint die Offenbarung Johannis, also ein mystischen Tendenzen besonders zusagendes und zugleich durch seine „Fülle der Gesichte" zu bildlicher Darstellung herausforderndes Buch, hier die sogen. Armenbibel (Biblia pauperum) den Anfang gemacht zu haben, ein aus vierzig Blättern bestehendes Werk, welches auf jeder Seite ausser vier Prophetengestalten drei biblische Hergänge, gewöhnlich einen des neuen mit zwei vorbildlichen des alten Testaments und mehrere Zeilen erklärenden Textes enthält. Noch umfangreicher ist der Text in einem, sowohl im Inhalte als in der Ausführung sehr ähnlichen Werke, dem „Heilspiegel" (Speculum humanae salvationis).

Ebenso gut, wie man hier Text und Bild auf einer Tafel zusammenstellte, konnte man aber auch beide trennen und den Bildern gesonderte Textblätter mitgeben. Dies geschah dann in einfacher Weise bei dem sehr beliebten Werke: Ars moriendi (die Kunst zu sterben), welches das Sterbebette und die Versuchungen des Teufels nebst den Tröstungen der Engel und Heiligen darstellte. Wie sehr in dieser Literatur der Zweck der Belehrung im Vergleich mit der künstlerischen Darstellung überwog, beweist ein anderes gleichzeitiges Werk, die Ars memorandi notabilis per figuras Evangelistarum". Sie enthält nämlich den Inhalt der Evangelien auf fünfzehn Textblättern nebst fünfzehn Bildern, welche aber nicht etwa evangelische Hergänge, sondern nur die symbolischen Figuren der Evangelisten, den Adler (denn der macht hier den Anfang), den Engel, den Löwen und den Stier enthalten, stets in mehreren Wiederholungen, von denen jede von anderen kleinen Figuren oder Zeichen begleitet ist, welche Einzelheiten aus dem Inhalte der Evangelien andeuten sollen. Beigedruckte arabische Ziffern verweisen dann bei jedem dieser Zeichen auf die Stelle des Textblattes, die sich darauf bezieht. Es ist also gewissermaassen ein Evangelienbuch, in welchem man mit

[1] Verzeichnisse derselben s. b. Heinecken, Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen, bei Heller a. a. O., bei Passavant u. A.

Hülfe der Bilder sich den Inhalt einprägen und wiederholen und allenfalls, wenn das Gedächtniss nicht ausreichte, mit Hülfe der Ziffern sich leicht die Erläuterung eines Kundigen schaffen konnte.

Hatte man hier schon Tafeln ohne Bilder, mit blosser Schrift, so lag der Gedanke nahe, dass man in ähnlicher Weise auch für die Schriftkundigen sorgen, ihnen die nöthigsten Bücher statt durch Handschrift, in dieser, bei gehörigem Absatz sehr viel wohlfeileren Weise schaffen könne. Dies geschah denn auch, und zwar, wie es scheint, zuerst in den Niederlanden und sehr bald nach dem Entstehen jener Bilderbücher; wahrscheinlich noch vor 1440, mit dem damals vielgebrauchten, als Anfang gelehrter Studien unentbehrlichen grammatischen Handbuche, dem sogen. kleinen Donat[1]). Indessen war die Herstellung solcher Bücher, da der Druck noch immer durch den Reiber geschah, sehr unvollkommen, und zugleich, da die Tafeln nur für dies eine Buch nutzbar waren, verhältnissmässig kostspielig. Es konnte daher nicht fehlen, dass die Buchdrucker auf eine Verbesserung des Verfahrens dachten, wobei sich denn der Wunsch, die einzelnen Buchstaben zu trennen, um sie zu anderen Werken benutzen zu können, von selbst darbot. Da sie vermöge ihres Gewerbes gewohnt waren, in Holz oder in Metall zu schneiden, so lag es nahe, bewegliche Lettern aus dem einen oder dem andern beider Materialien durch den Schnitt oder auch behufs leichterer Vervielfältigung durch Metallguss anzufertigen. Es kann als erwiesen angenommen werden, dass Versuche dieser Art unabhängig von einander an mehreren Orten, in den Niederlanden und in Oberdeutschland, etwa um 1440 gemacht wurden. Die meisten derselben gaben indessen wenig befriedigende Resultate; es wollte nicht gelingen, dem Satze die zum Abdrucke hinreichende Festigkeit, den hölzernen oder in Metall gegossenen Lettern die gehörige Schärfe zu geben. Die Schwierigkeiten waren grösser als der Gewinn und das ganze Verfahren, namentlich aber auch der Druck mit dem Reiber für Herstellung grösserer Werke ganz unzureichend[2]). Es war von da bis

---

[1]) Den Beweis dafür giebt sowohl die Aeusserung des Buchdruckers Zell in der Kölnischen Chronik von 1499, zufolge welcher Gutenberg zu seinen zwischen 1440 und 1450 gemachten Versuchen, denen dann die wirkliche Erfindung der Buchdruckerkunst gefolgt, die Anregung durch die in Holland gedruckten Donate erhalten habe und die Notiz in den Rechnungen des Klosters St. Aubert in Cambray, nach welchen in den Jahren 1445 und 1451 Schulbücher „Gettez en molle", d. h. mittelst einer Form gedruckte, in Valenciennes angekauft seien. Vgl. Sotzmann in v. Raumers hist. Taschenbuch, 1841, S. 519, 551, 560.

[2]) Vgl. Sotzmann a. a. O. S. 640, 671. Dass Coster in Harlem nur zu diesen Vorläufern Gutenbergs gehört und nicht, wie die Holländer behaupten, das Ver-

zum wirklichen Bücherdruck noch ein weiter Weg; es bedurfte der Herstellung metallener Lettern von grosser Schärfe und regelrechter Form, was mannigfache Schwierigkeiten hatte und endlich der Erfindung und Anwendung der Presse.

Dies alles zu ersinnen und in verhältnissmässig kurzer Zeit zur praktischen Anwendung zu bringen, war die grosse That Johann Gutenberg's aus Mainz. Er stammte aus einer Patrizierfamilie, war daher nicht von Gewerbsgewohnheiten befangen, hatte seine Gedanken von vornherein nicht auf Bilder oder kleinere Bücher, wie jene sie zu verbreiten gewohnt waren, sondern auf umfangreiche Werke gerichtet und verfolgte diesen Plan mit bewundernswerthem Eifer. Schon 1436 finden wir ihn in Strassburg damit beschäftigt; er kennt schon die Presse, aber seine Lettern sind noch zu unvollkommen, und das Resultat ist nur ein Process mit dem Theilhaber des Unternehmens. Bald darauf muss er wieder nach Mainz gekommen sein, wo ihn wahrscheinlich die Versuche zur Herstellung besserer Lettern lange beschäftigten, aber endlich kam es doch zum Drucke selbst, der nun sofort mit nichts Geringerem als einer vollständigen Bibel begann, welche 1455 oder 1456 vollendet war.

So war denn die grosse Erfindung gemacht, durch welche, wie es Schedel's deutsche Chronik schon im Jahre 1493 schön und begeistert ausdrückt, „der lang verschlossene Brunn unaussprechlicher Weisheit, menschlicher und göttlicher Kunst in die Gemeinde ausgeleitet wurde“. Deutsche Drucker arbeiteten bald in allen Ländern, in Rom seit 1464, in Paris seit 1470, aber am eifrigsten doch noch immer in Deutschland selbst, nächst Mainz in Strassburg und Köln und bald in allen grösseren Städten.

Welcher Art der Wissensdrang war, der gerade in Deutschland, mit Einschluss der stammverwandten Niederlande, diese mannigfachen Bestrebungen zur leichteren Herstellung der Bücher hervorrief, unterliegt keinem Zweifel. Wissenschaftliche Neigung oder der Wunsch nach Unterhaltung und Zeitvertreib würden nicht im Stande ge-

---

dienst früherer Erfindung der wirklichen Buchdruckerei habe, scheint jetzt ausser Zweifel. Diese und alle andern viel erörterten Fragen über die Einzelheiten dieser Erfindung liegen natürlich ausserhalb meiner Aufgabe. Dass der Hergang im Ganzen der im Texte dargestellte gewesen, dass namentlich die xylographischen Bücher der Buchdruckerei vorhergegangen, wird man als gewiss annehmen dürfen, obgleich die datirten Holzschnittwerke, welche wir besitzen, alle später sind. Die Briefdrucker versuchten eben noch eine Zeit lang mit den Buchdruckern zu concurriren, oder besassen gar ältere Tafeln, welche sie benutzen wollten. Einen Beweis dafür liefert eine Ausgabe des Speculum humanae salvationis, in welcher ein Theil mit Holztafeln, ein anderer aber mit Typen gedruckt ist.

wesen sein, in der grossen Masse des Volkes die Leselust zu erwecken, die nur durch diese Mittel befriedigt werden konnte. Das vermochte nur ein religiöses Bedürfniss. Schon im vierzehnten Jahrhundert war, wie die Predigten Meister Eckardt's und Tauler's beweisen, eine ungewöhnliche Empfänglichkeit und Einsicht für religiöse Begriffe im deutschen Volke verbreitet. Die seitdem eingetretenen Ereignisse hatten das Nachdenken darüber noch mehr geschärft und die Brüder des gemeinsamen Lebens, welche die Mystik der vorigen Epoche von excentrischen Uebertreibungen gereinigt, aber ihre Gefühlswärme bewahrt hatten, gaben in ihren zahlreichen Schulen Anregung und Anleitung zu tieferem Verständniss. Sie bildeten gewissermassen die Vermittlung zwischen der Gelehrsamkeit und dem religiösen Gefühl, indem sie in gründlichen philologischen Studien das einzige Mittel gegen Missdeutung der Schrift erkannten. Die gesammte Literatur sowohl der Holzschnittbücher als der Incunabeln der Buchdruckerkunst trägt daher auch ein religiöses Gepräge. Unter jenen sind nur zwei oder drei weltlichen Inhalts, alle anderen auf Erbauung und Erweckung bussfertiger Gesinnung gerichtet. Bei den gedruckten, in Deutschland erschienenen Büchern ist zwar das gelehrte Interesse stärker vertreten, aber doch auch das religiöse vorwaltend. Die lateinische Bibel gehörte zu den ersten Leistungen von Gutenbergs Presse, deutsche Uebersetzungen erschienen schon 1466. Bis zum Jahre 1500 kennt man 98 lateinische, 14 hochdeutsche und mindestens 3 niederdeutsche Ausgaben. So verbreitet waren deutsche Uebersetzungen, dass ein zu Basel 1506 erschienenes Handbuch für Priester dieselben zur Vorsicht bei der Anführung von Bibelstellen ermahnt, weil ihre Zuhörer dieselben zu Hause nachschlagen möchten [1]. Sehr viel grösser als die Zahl der Bibelausgaben oder der gelehrten Werke ist aber die von Büchern praktisch religiösen Inhalts. Die meisten derselben wollten eine Anleitung zur Selbstprüfung geben. Seitdem man sich des Verfalls der Kirche bewusst war, hatte sich eine Gewissensangst der Gemüther bemächtigt; man fühlte, dass die bisherige Praxis eine zu laxe gewesen war, dass kirchliche Absolution und gute Werke nicht ausreichten, sondern Reue und eigene im tiefsten Herzensgrunde geübte Busse unerlässliche Bedingungen des Heils seien. Man war aber zu sehr an die äussere Leitung gewöhnt, um sich bei der Selbstprüfung und Sündenerkenntniss ganz auf das eigene Gefühl zu verlassen. Bücher, welche eine Anleitung

[1] Geffcken a. a. O. S. 6 ff. Ich verdanke dieser vortrefflichen kleinen Schrift viele der im Folgenden angegebenen Thatsachen.

zur Abhaltung der Beichte geben, existirten schon lange; die mangelhafte Bildung vieler Geistlichen machte sie nöthig, man bezeichnete sie auf dem Titel als für „ungelehrte Priester“ geschrieben. Jetzt fand man, dass solche Anleitungen auch den Laien dienen könnten, um sich auf die Beichte vorzubereiten. Schon Gerson, der berühmte Kanzler der Pariser Universität, hatte ein umfassendes Werk dieser Art publicirt, welches er ausdrücklich nicht bloss für die Beichtväter, sondern für alle weltliche und geistliche ungelehrte Personen und namentlich für die Jugend bestimmte. In Deutschland fand dieser Gedanke den lebhaftesten Anklang, es erschienen zahlreiche, populär gefasste und durch Beispiele und Erzählungen erläuterte Werke dieser Art [1]. Man nannte sie Beichtspiegel, und zwar nicht bloss in der im Mittelalter herkömmlichen Anwendung des Wortes Spiegel als eines Compendiums (des zusammenfassenden Bildes einer Wissenschaft), sondern mit der ausgesprochenen Nebenbedeutung, dass sie ein Mittel der Selbsterkenntniss seien, dem Leser ein Bild seiner Seele geben sollten. Die Anordnung dieser Werke war gewöhnlich eine ganz scholastische, man zählte sämmtliche Sünden nach der hergebrachten Classification, also die Todsünden voran, der Reihe nach auf, fügte dann wohl auch andere Kategorieen hinzu, die zehn Gebote, die fünf Sinne, die sechs Werke der Barmherzigkeit, die sieben Gaben des heiligen Geistes, die acht Seligkeiten u. s. f., um direct oder durch den Gegensatz Erinnerungen an begangene Sünden zu erwecken [2]. Im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts gewöhnte man sich, die Aufgabe zu vereinfachen, indem man ausschliesslich die zehn Gebote zu Grunde legte.

Sehr bezeichnend für die Tendenz dieser Literatur ist das schon im Jahre 1407 verfasste Volksbuch: Der Seele Trost, welches das ganze Jahrhundert hindurch beliebt war und in zahlreichen, theils hoch-, theils niederdeutschen Handschriften, sowie in sechs in den Jahren 1478 bis 1485 an verschiedenen Orten und in verschiedenen Dialekten gedruckten Ausgaben existirt [3]. Das Werk selbst ist übrigens nur ein gut redigirter Beichtspiegel. Der ungewöhnliche Titel bezieht sich, wie die Einleitung ergiebt, auf die Stelle des Evangeliums, wonach der Mensch nicht allein vom Brode lebt, sondern von jedem Wort aus dem Munde Gottes. In der Betrachtung

[1] Auszüge aus solchen Werken und überhaupt nähere Belege über die im Texte angeführten Thatsachen giebt Geffcken a. a. O.

[2] Geffcken a. a. O. Sp. 119 der Beilagen. Vgl. auch Passavant a. a. O. I. 39—46.

[3] Geffcken a. a. O. S. 45 und Beilage S. 98.

der heiligen Lehren, welche Gott durch den Mund seiner Propheten gesprochen und noch spreche, darin liege der Seele Trost, die Stärkung und Nahrung zu allen guten Dingen. Dies wird dann erläutert durch den Gegensatz gegen die weltlichen Bücher von Tristan, Dietrich von Bern und den alten Recken, welche der Welt und nicht Gott gedient hätten, oder von Leuten, die über Wasser und Land umhergefahren, um neue Mähre zu bringen. Wer solche läse, der verliere seine Arbeit, denn darin liege der Seele Trost nicht, sondern ausschliesslich in der Liebe zur göttlichen Weisheit.

Das war es also, wonach man sich sehnte; Trost, Befreiung von Zweifeln und Gewissensangst, religiöse Beruhigung. Man suchte „das Eine, was Noth that", neben welchem dann zunächst andere Ziele und Aufgaben, also namentlich die poetische Literatur und die Sorge für politische Wohlordnung, eitel und gleichgültig erschienen. Die Tendenz dieser populären Literatur ist daher keinesweges eine der Kirche entgegengesetzte. Selbst von dem Bewusstsein neuer, durch sie nicht befriedigter Bedürfnisse, oder von einer Unterscheidung zwischen der Bibel und den späteren Satzungen ist in diesen Schriften noch keine Spur, man glaubte noch immer sich auf die Autorität der Kirchenlehrer stützen zu müssen. Noch in dem um 1470 geschriebenen „Spiegel der Sünden" verwahrt sich der Verfasser dagegen, dass er das Buch aus eigenem Haupte und Hirn gemacht und zählt eine Reihe von scholastischen Werken auf, aus denen er es zusammengestellt habe. Auch unter dem „Wort Gottes", von dem die Einleitung zu jenem Trostbuch der Seele spricht, ist keinesweges bloss die Bibel gemeint, sondern die ganze kirchliche Tradition. Der Verfasser nimmt augenscheinlich an, dass die Offenbarung noch nicht geschlossen sei, sondern bis auf unsere Tage fortdauere, wobei denn die Entscheidung, ob das gesprochene Wort aus eines Propheten Mund stamme, nur von kirchlicher Autorität ausgehen konnte. Auch lag in dem Bestreben, wahre, eigene, innere Reue zu erwecken, nichts von der Kirchenlehre Abweichendes, auch diese verwahrte sich gegen eine rein äusserliche Auffassung der priesterlichen Absolution. Wohl aber konnte die mit leidenschaftlicher Energie ausgesprochene Betonung der eigenen Reue und Busse allmälig zu einer Verurtheilung der kirchlichen Praxis und der durch sie begünstigten Werkheiligkeit führen.

Man sieht aus allem diesem, dass der Holzschnitt mehr ein literarisches, als ein künstlerisches Hülfsmittel war, mehr die Belehrung, namentlich der geringeren Klassen, als eine Befriedigung des Schönheitssinnes bezweckte. Aber indem er diese Belehrung

durch Anschauung gab, diente er doch mittelbarer Weise zur Kräftigung des Sinnes für bildende Kunst und erweckte unter den höher gebildeten Ständen sehr bald den Wunsch nach einer ihren Ansprüchen besser angemessenen Befriedigung desselben Bedürfnisses. Dies führte dann späterhin zu weiterer künstlerischer Ausbildung des Holzschnittes selbst und zur Erfindung der Kupferstichkunst, die demnächst ein so wichtiges Mittel zur Beförderung der bildenden Künste wurde.

Viertes Kapitel.

Anfänge einer Neugestaltung der Kunst bei den Völkern nördlich der Alpen.

So finden wir also am Anfange des 15. Jahrhunderts auf allen Lebensgebieten, in der Kirche und im Staat, in den rechtlichen und politischen Institutionen, in der Sitte, in der Wissenschaft und in der Poesie deutliche Kennzeichen des fortschreitenden Verfalls. Die Formen des Mittelalters sind äusserlich erhalten und anerkannt, aber innerlich entstellt und verfälscht, zum hohlen Scheine ohne Wahrheit und Kraft herabgesunken. Auch in der Kunst verhielt es sich nicht anders, auch sie bestand noch in scheinbarer Blüthe. Der steigende Luxus und der wachsende Reichthum gaben ihr eine erhöhte Thätigkeit, in der sich die Künstler mit der Sicherheit des lange geübten und erfahrenen Handwerks und mit grosser Selbstgefälligkeit bewegten. Aber der Geist, der sie in den vorhergegangenen Jahrhunderten getragen und erhoben hatte, war aus ihr gewichen, und ihre Werke trugen mehr oder weniger die Spuren eines wachsenden Niedergangs. Ganz darauf berechnet, ein Abbild des mittelalterlichen Systemes zu sein, der grossen kirchlichen Einheit, in welcher der Einzelne nur eine bedingte Selbständigkeit in Anspruch nehmen durfte, vermochte die Kunst des Mittelalters das Eindringen des individuellen Gefühls nicht zu ertragen. Schon die ersten Regungen desselben im 14. Jahrhundert hatten sie vom rechten Wege abgeleitet. In der Architektur löste sich das decorative Element mehr und mehr von dem constructiven, dieses zeigte sich in kahler Nüchternheit, oder verschwand hinter der üppig wuchernden Ornamentation. Die baulichen Glieder nahmen eine neckende, übermüthige Haltung an,

welche ihre constructive Bedeutung mehr verbarg oder verleugnete, als betonte. Das Blattwerk verlor seinen stylistischen Ernst und wetteiferte mit den krausesten Formen natürlicher Pflanzen. Die Sculptur, die schon an und für sich und besonders hier in ihrer Verbindung mit einer strengen Architektur auf das Einfache und Gesetzliche angewiesen ist, strebte nach einer Fülle individueller und naturalistischer Details, welche die Einheit der Form und die Schönheit der Linien zerstörten. Das Ganze löste sich mehr und mehr in schwach verbundene Einzelheiten auf. Die Malerei endlich, die jüngste der künstlerischen Schwestern, zeigte zwar keine Spuren entschiedenen Verfalls, aber auch keine fortschreitende Bewegung. Sie begnügte sich mit der Wiederholung ihrer bisherigen Leistungen, während doch jene schlanken Gestalten von mildem, anmuthigem Ausdrucke und regelmässigen Gesichtszügen auf einfachem farbigem oder goldenem Hintergrunde den Bedürfnissen der neuen Zeit nicht mehr entsprachen und mit der überladenen Ornamentation der Gebäude und der schwerfälligen Plastik in Widerspruch standen.

Vielleicht hätte man diesen Mängeln abhelfen können, wenn man sie als solche erkannt hätte. Allein davon war man weit entfernt; nicht bloss die Künstler selbst, sondern auch ihre Gönner und Besteller hielten wohl gar jene Schwächen für Vorzüge, bewunderten die Künstlichkeit verschrobener Formen und schwelgten in der bunten Mannigfaltigkeit der Einzelheiten, ohne zu bemerken, dass dadurch die Einheit des Ganzen zerstört werde. Der Verfall der Kunst war eben ein Verfall des Geschmacks, von dem die Beschauer ebenso sehr beherrscht waren, wie die Künstler, er war keine vereinzelte Erscheinung, nicht ein Leiden, welches ausschliesslich die Kunst traf, sondern eine Folge des allgemeinen Verfalls, der das ganze Leben ergriffen hatte. Die Kunst war noch immer ein Spiegelbild des Lebens; die Altersschwäche, der das Leben erlag, wird an ihr sichtbar.

Die Blüthe der Kunst fällt naturgemäss in die Jugendzeit der Völker, wo diese bei einfachen Sitten und geringen persönlichen Bedürfnissen neben warmer Empfänglichkeit für alles Gute und Schöne mit naivem Selbstvertrauen in die Zukunft blickend ein Ideal der Weltordnung zu erkennen glauben und dasselbe mit freier, leichtbeweglicher Phantasie künstlerisch verkörpern. Hier finden wir von allem diesem fast das Gegentheil, künstliche, verwickelte Verhältnisse, einen schwerfälligen raffinirten Luxus, statt kühner Begeisterung eine schwankende, ernüchterte, elegische Stimmung, statt der freien, schöpferischen Phantasie eine fast zur andern Natur gewordene Gewöhnung an überlieferte Formen, selbst an solche, deren Zweck nicht

mehr bestand und fast schon in Vergessenheit gerathen war. Wir sehen also durchweg die Zeichen beginnender Altersschwäche und können eine neue Hebung der Kunst nur von einer neuen Gestaltung des Lebens erwarten.

Durfte man eine solche hoffen? Die Stimmung der Völker (vielleicht mit Ausnahme von Italien) wagte es nicht, sie war entmuthigt und hielt krampfhaft am Alten fest. Auch die Erfahrung berechtigte nicht dazu. Die Völker der alten Welt, so weit die Geschichte reicht, hatten stets nur eine einmalige Blüthe gehabt. Sobald die Entwickelung ihrer Naturanlage ihren Gipfel erreicht hatte, trat ein Stillstand und bald auch eine Abnahme der Kräfte ein, welche unfehlbar, wenn auch vielleicht erst nach Jahrhunderten zäher Erhaltung, zum Untergange des Volkes führte. Dieser Hergang wiederholt sich in der vorchristlichen Geschichte so regelmässig, dass wir darin ein festes Gesetz erkennen müssen. Durch das Christenthum hatte aber dies Gesetz seine Kraft verloren, und es war ein anderes Princip an seine Stelle getreten. Schon der Gedanke einer geoffenbarten, der freiwilligen Annahme dargebotenen Religion giebt den Völkern eine höhere Freiheit; er setzt ein Verständniss der Lehre und mithin die Möglichkeit verschiedener, mehr oder weniger tiefer Auffassungen und einer wachsenden Einsicht voraus. Das Christenthum ist aber mehr als eine blosse Lehre, es ist ein zeugendes Princip, von dem ein neues geistiges Leben mit allmäliger fortschreitender Entwickelung ausgeht, und das daher auch der Erneuerung und eines vielleicht unbeschränkten Fortschrittes fähig ist. Es verbindet endlich die durch die Verschiedenheit ihrer Naturanlage und durch ihre Interessen getrennten Völker zu Gliedern einer Völkergruppe, also eines Organismus höherer Ordnung, in welchem sie in Wechselwirkung stehen und sich vermöge ihrer verschiedenen Begabung ergänzen können.

Dies neue Gesetz kam jetzt zum ersten Male zur Geltung. Das System des Mittelalters war noch nicht aus ihm hervorgegangen, sondern noch überwiegend ein Naturproduct, welches auf der Mischung und dem Gegensatze der germanischen Völker und der alten Bewohner des römischen Reichs beruhete. Es war allerdings unter dem Einflusse des Christenthums entstanden, aber doch nur vermöge einer ersten, sinnlichen Auffassung desselben, wie sie sich den verschiedenen, theils gebildeten, theils ungebildeten heidnischen Völkern gegenüber empfahl. Jetzt aber, da dies System zu augenscheinlich falschen Consequenzen geführt und sich als unhaltbar erwiesen hatte, machte sich der Gedanke der Prüfung der ihm zum Grunde liegenden Prin-

cipien mit Nothwendigkeit geltend. Die Dinge selbst sprachen für sich. Durch die politischen Ereignisse des 14. Jahrhunderts und die ruhig fortschreitende Civilisation waren die Verhältnisse unvermerkt in einer Weise umgestaltet, welche sie dem Systeme des Mittelalters entzog. Die veränderte Stellung der Kirche, die Beschränkung der feudalen Zwischeninstanzen, die Gründung grosser, mehr oder weniger wohlgeordneter Monarchieen, die Kriege, welche durch die dabei zur Sprache kommenden Fragen veranlasst wurden, die fortschreitende Ausbildung der Nationen in Sitten und Gebräuchen, in Sprache und Literatur, alles dieses gab neue Anschauungen und Bedürfnisse, welche mit jenem Systeme unvereinbar waren und ein tieferes Eingehen auf die Natur der Dinge erforderten. Dabei ergab sich dann, dass die bisherige Quelle der Belehrung, die scholastische Wissenschaft eine sehr trübe und unsichere sei; man fühlte das Bedürfniss freierer Forschung und suchte, statt sich mit einzelnen abgerissenen Sätzen und Ueberlieferungen zu begnügen, nach einer kräftigeren, aus der Anschauung des Ganzen geschöpften Ueberzeugung. Die grosse Aufgabe einer ganz neuen Gestaltung der Wissenschaft zeigte sich im Hintergrunde. Dazu kam denn endlich, dass dieselbe Bewegung, wie in der Politik und in der Wissenschaft, sich auch im gewerblichen und bürgerlichen Leben regte und hier jene Fülle von neuen Erfindungen und Entdeckungen hervorrief, von der wir schon oben sprachen und welche das Eintreten eines neuen Zeitalters auch äusserlich unverkennbar bezeugten. Vor allem war es dann aber das ahnende Verständniss der so lange vernachlässigten Natur und der erwachende Sinn für die Rechte der Individualität und des Gemüthes, welche die Geister mächtig belebten und das Bewusstsein hervorriefen, dass man Erfahrung und Belehrung nicht bloss auf dem zweifelhaften Wege scholastischen Beweises, sondern durch eigene unmittelbare Beobachtung erlangen könne. Man fühlte, dass ein weiteres Vorschreiten in dieser Richtung ganz neue, unerwartete Resultate, eine völlig veränderte Anschauung der Welt und aller Verhältnisse gewähren würde, dass man also am Eingange einer vielverheissenden inhaltreichen Zukunft stehe, man lebte in Hoffnungen und bewegte sich mit zuversichtlicher Kühnheit und Unternehmungslust. So kam es, dass diese Zeit gewissermassen ein Doppelantlitz trägt. Wenn wir sie in der hartnäckigen Bewahrung hergebrachter Formen mit den Zeichen des Verfalls, in der Beibehaltung hohlen Scheins einer längst entschwundenen Jugendlichkeit beobachten, erscheint sie uns mit greisenhaften Zügen; wenn wir sie dagegen in der Berührung mit der fast unbekannten Natur antreffen, erkennen

wir eine Jugendkraft von grosser Frische und voller Lebens fähigkeit.

Es waren in der That die ersten Anfänge einer lange anhaltenden, geistigen Bewegung, welche allmälig zu einer Umgestaltung aller Lebensformen führte.

Man bezeichnet diese geistige Bewegung gern mit dem Namen der Renaissance, der Wiedergeburt, und dieser Name ist in mehr als einer Beziehung bezeichnend. Man denkt dabei zunächst an die Wiedergeburt der Antike, an das erneuerte Studium der antiken Künste und Wissenschaften, welches in der That jetzt begann und ein wesentlicher Factor der ganzen Bewegung wurde. Die christliche Bildung war von der griechisch-römischen Wissenschaft ausgegangen; an ihr hatten die Kirchenväter, wenn sie auch zuweilen sich ihr feindlich gegenüberstellten, ihre Schule gemacht, ihre Begriffe ausgebildet, und auch später waren die traditionell wiederholten Aussprüche der antiken Schriftsteller als eine der vornehmsten Quellen der Belehrung betrachtet. Allmälig aber hatte die anwachsende scholastische Literatur das unmittelbare Studium der alten Schriftsteller in den Hintergrund gedrängt. Man begnügte sich mit den herausgerissenen, vereinzelten Sätzen aus ihren Werken, die man bei den Kirchenvätern oder bei den scholastischen Lehrern vorfand und hielt es für überflüssig oder unmöglich, auf die Werke selbst zurückzugehen. Jetzt, nachdem man an dem scholastischen Systeme irre geworden war, glaubte man auch die Gründe dieses Systems, die Prämissen der logischen Schlüsse, auf denen es beruhte, näher prüfen und deshalb statt der blossen Citate auch die Werke studiren zu müssen, aus denen sie entlehnt waren. Man warf sich daher mit leidenschaftlichem Eifer auf die Erforschung der klassischen Literatur und gelangte dadurch, da äussere Umstände, die Eroberung Constantinopels durch die Türken, die herangereifte Civilisation Italiens, die Erfindung der Buchdruckerkunst und Anderes diesen Bestrebungen zu Statten kamen, zu bedeutenden wissenschaftlichen Resultaten, die man wohl als die Wiedergeburt der antiken Literatur bezeichnen konnte.

Zugleich war es aber eine Wiedergeburt noch tieferer Art, eine Wiedergeburt der Natur. Das in unseren Tagen oft wiederholte Wort der Naturfeindlichkeit des Mittelalters beruht zwar, wie wir schon sahen, auf einem Missverständniss, aber dennoch war durch eine einseitige Auffassung des Christenthums und durch die übertriebene Werthschätzung der schriftlichen Tradition der Zusammenhang mit der Natur allzusehr gelockert. Man war dahin gekommen,

sich ausschliesslich durch fremde, aus ihrem Zusammenhange gerissene Aussprüche früherer Schriftsteller leiten zu lassen und auf jede eigene Beobachtung zu verzichten. Die Natur war dadurch in der That gewissermassen verloren, sie war den Menschen aus dem Auge gerückt. Jetzt hatte sich dies geändert, durch die fortschreitende Civilisation war die Sitte natürlicher, die Natur verständlicher geworden. Man fühlte sich von ihr angezogen, begann sie wieder mit liebevollem Auge zu betrachten und sich ihr mehr zuzuwenden. Bei Vielen nahm dies, wie wir oben sahen, eine religiöse Wendung; die Natur war ihnen eine Offenbarung Gottes, welche neben der Schrift Berücksichtigung verdiente. Bei Anderen gestaltete es sich einfacher, man betrachtete sie nur als eine Quelle der Erfahrung und des Wissens, dann aber auch als die fruchtbarste und zuverlässigste Quelle, welche im Vergleich mit den bisherigen Belehrungsmitteln, mit der schriftlichen Offenbarung und der gelehrten Tradition den grossen Vorzug leichterer Zugänglichkeit und tieferer Ueberzeugung hatte. Auch diesen also war sie von höchster Bedeutung, und es ist begreiflich, dass man sich trotz der sehr mangelhaften Vorkenntnisse, die man besass, ihrer Beobachtung mit Leidenschaft hingab. Dies war denn in der That eine Wiederherstellung der Natur für den Menschen.

Diese doppelte Wiedergeburt fiel in gewissem Grade zusammen. Der Unterschied der antiken Schriftsteller von den Scholastikern bestand eben darin, dass diese sich auf vereinzelte überlieferte Sätze gründeten, während jene ihre Ueberzeugung aus der Totalität der ihnen durch die Natur gewordenen Anschauungen schöpften. Das Studium der antiken Schriften führte daher ebenso wie die unmittelbare Beobachtung in die Mitte der Natur. Beide Formen der Wiedergeburt dienten also im Wesentlichen demselben Zwecke, und es ist begreiflich, dass bei dem Scheitern des scholastischen Systems man sich bald der einen bald der andern Quelle zuwendete, bald vermittelst der alten Schriftsteller, bald durch eigene Beobachtung Belehrung und Hülfe zu finden suchte. Der geistreiche italienische Staatsmann und Schriftsteller Macchiavell spricht es in einer berühmten Stelle als eine Regel aus, dass geistige Körperschaften, Republiken oder Religionsgesellschaften, um sich gesund zu erhalten, von Zeit zu Zeit zu ihren Anfängen, wie er es mit einem vom Wettlaufe entlehnten Gleichnisse ausdrückt: zum Zeichen (al segno) zurückkehren müssten. Dies war es in der That, was jetzt geschah. Die Antike und in einem noch tieferen Sinne die Natur waren die Ausgangspunkte des Mittelalters gewesen, zu denen man sich jetzt, da

man sich verirrt fühlte, zurück wandte. Antike und Natur fielen in diesem Sinne zusammen.

Freilich aber war diese Uebereinstimmung keine vollkommene; das Naturgefühl der christlichen Völker war nicht völlig identisch mit dem der antiken Welt. Dieses war sinnlicher und naiver, hielt sich mehr in der Mitte der Dinge, in einer leichten, poetischen oder oberflächlichen Auffassung, jenes vermöge der durch die scholastische Wissenschaft ausgebildeten grösseren Schärfe der Logik und der grösseren Wärme des christlichen Gefühls gestaltete sich tiefer und abstracter, so dass bald das Einzelne der Erscheinungen, bald das Ganze in subjectiver Empfindung Gegenstand der Betrachtung wurde. Dieser Unterschied wurde zwar erst bei weiterer Entwickelung des modernen Gefühls deutlich erkennbar, während auf der ersten Stufe derselben, mit der wir uns zunächst beschäftigen, mehr das Gemeinsame beider Formen der Wiedergeburt, das Vorherrschen des Naturelements zum Bewusstsein kam. Aber er war doch von Anfang an vorhanden und hatte einen wesentlichen, wenn auch nicht sogleich erkannten Einfluss auf den Gang der historischen Entwickelung.

Es knüpft sich dies an den Gegensatz der romanischen und germanischen Völker. Die Eigenthümlichkeit des abendländischen Gemeinwesens war hauptsächlich dadurch bedingt, dass es nicht einer ungebrochenen und deshalb an ihre Naturanlage gebundenen Nationalität angehörte, sondern aus der Mischung zweier Volksstämme, des griechisch-römischen und des germanischen Stammes, hervorgegangen war. Diese Mischung war theils eine physische, indem die Bevölkerung des ganzen Abendlandes und der einzelnen dazu gehörigen Länder aus Individuen beider Stämme in sehr verschiedener Mischung zusammengesetzt war, theils aber auch eine geistige, indem die Gedanken und Anschauungen beider Stämme zu einem Ganzen verschmolzen und in dieser Gestalt Gemeingut des ganzen Abendlandes wurden. Das System des Mittelalters selbst war das Product einer solchen Mischung. Die Kirche, die Wissenschaft, die gesammte Bildung, sogar die Grammatik der germanischen Sprachen waren romanischen, die rechtlichen und politischen Institutionen, das Ritterthum, das Lehnswesen, die gesammte religiöse und weltliche Empfindungsweise waren überwiegend germanischen Ursprungs. Vermöge dieses Systems waren also beide Elemente bei allen Völkern des Abendlandes, welches auch ihre physische Abstammung sein mochte, vertreten, und das lange Bestehen desselben diente wesentlich dazu, die Einheit dieser Völker fester zu begründen. Dagegen bildete dann die Verschiedenheit der Abstammung der Bevölkerung von

romanischen oder germanischen Vorältern ein trennendes Element, welches im Anfange des Mittelalters bei dem überwältigenden Einflusse der Kirche kaum bemerkbar gewesen war, sich aber demnächst bei der fortschreitenden Entwickelung der Nationalitäten mehr und mehr ausgebildet hatte. So lange das System des Mittelalters mit seiner Verschmelzung romanischer und germanischer Elemente sich in seiner bindenden Kraft erhielt, blieb dennoch diese nationale Verschiedenheit ohne tiefere Wirkung, jetzt aber, wo es sich als unhaltbar ergab und ein noch unsicheres Suchen nach einer Erneuerung erzeugte, gewann sie eine hohe praktische Bedeutung. Je mehr nämlich die Völker sich als romanische fühlten, desto stärker empfanden sie die Uebelstände der auf germanischer Grundlage beruhenden mittelalterlichen Institutionen und die Neigung, sie nach antiken Anschauungen zu reformiren. Je mehr dagegen das germanische Element überwog, desto grösser war die Anhänglichkeit an mittelalterliche Formen und Zustände und der Wunsch, sie nur so weit zu ändern, als nöthig war. Während daher alle Völker des Abendlandes über die Nothwendigkeit einer Reform einig waren, wichen sie in Beziehung auf die zu diesem Zwecke einzuschlagenden Wege von einander ab. Es kam dadurch in die gemeinsame Arbeit von vorn herein eine Verschiedenheit, die aber nicht hemmend, sondern belebend und ergänzend wirkte, indem sie eine Auswahl unter verschiedenen ähnlichen Formen gestattete und vor Einseitigkeit bewahrte. An eine völlige, consequent durchgeführte Sonderung der romanischen und germanischen Elemente war auch da, wo das eine oder andere in der physischen Abstammung vorherrschte, nicht zu denken. Der gemeinsame Geist des ganzen Abendlandes war ja schon eine Mischung aus beiden Elementen. Auch die rein germanischen Völker bedurften des Anlehnens an die Antike, als an die Quelle ihrer höheren Bildung, und auch die rein romanischen konnten sich der antiken Empfindung nicht ganz hingeben, sondern hielten wenigstens auf gewissen Gebieten an den mittelalterlichen, aus germanischer Wurzel entstandenen Anschauungen fest. Keines beider Principien war entbehrlich. Das eigentliche, wenn auch nicht deutlich erkannte Ziel des Kampfes war nicht die völlige Verdrängung des einen beider Principien, sondern eher eine Verschmelzung, in welcher womöglich die Vorzüge beider erhalten und keinem von beiden ein allzu starkes Uebergewicht eingeräumt werden sollte. Unter dem Drucke der entarteten mittelalterlichen Zustände suchte man Hülfe im Anschluss an die wirkliche oder vermeinte Antike, sobald man aber mit der Anwendung derselben vorgeschritten war, regte sich wieder die alte

Anhänglichkeit für die mittelalterliche Form. Dieser Kampf machte sich auf allen Gebieten des geistigen Lebens geltend, in der Politik, wo er bei den romanischen Völkern eine Vorliebe für die Formen imperatorischer Herrschaft erzeugte, in der Kirche, in den Wissenschaften, am deutlichsten aber vielleicht in der Kunst, welche überhaupt sehr bald eine bedeutsame Stellung in der Geschichte der Renaissance einnahm.

Die Motive der ganzen Bewegung waren ursprünglich rein praktischer Natur, man dachte nur an das Nützliche, an die Beseitigung der drückend empfundenen Missstände des politischen und kirchlichen Lebens, an Befriedigung der neuentstandenen Bedürfnisse, an erhöhten Lebensgenuss und materiellen Gewinn. Nur in Italien trat, wie wir später sehen werden, das Künstlerische gleich anfangs einigermassen in den Vorgrund. In den übrigen Ländern war die vorherrschende Stimmung so wenig ideal oder künstlerisch, dass man sich eher zu einer trockenen und kühlen Verständigkeit neigte. Aber dennoch zeigte sich der angeregte Neuerungstrieb sehr bald auch in der Kunst. Sie gehörte in der That noch zu den praktischen Bedürfnissen. Sie war ein nothwendiges Element der kirchlichen Religiosität, man brauchte sie, um sich die heiligen Gestalten zur Anschauung zu bringen und sich im Glauben zu stärken. Den Lauen und Sinnlichen war sie ein erwünschtes Mittel bequemer Busse und Sühnung, den wahrhaft Frommen und vor Allem den Mystikern und denen, welche Ernst damit machten, die Natur als eine primitive, der Schrift vorhergehende Offenbarung zu betrachten, diente sie wirklich zu religiöser Anregung. Aber auch der weltliche Luxus und die wachsende Vergnügungssucht bedurfte ihrer, und selbst die gewerbliche, schlechthin auf das Nützliche gerichtete Thätigkeit konnte sie nicht entbehren. Der Gegensatz zwischen dem Schönen und Nützlichen ist nur ein relativer, dem eine Gemeinsamkeit zum Grunde liegt. Das Nützliche bedarf der Form, für deren Gestaltung es die Regeln von dem Gebiete der Kunst entlehnen muss; das Schöne setzt einen realen Körper voraus, der nach dem Gesetze der Zweckmässigkeit und Nützlichkeit gebildet sein muss. Beides steht daher in engem Zusammenhange.

Vor allem aber diente die Kunst dem Triebe nach Belehrung, der von dem praktischen Bestreben untrennbar ist und sich damals, wie wir schon sahen, so mächtig regte. Zu einer wissenschaftlichen Erforschung der Natur fehlten die Vorarbeiten noch völlig, man musste erst damit beginnen, sie äusserlich kennen zu lernen, sich mit ihr vertraut zu machen. Dazu war die Kunst eine vorzügliche,

ja fast unentbehrliche Gehülfin. Nicht dass sie fähig gewesen wäre, durch getreue Abbildung die Anschauung der Dinge selbst zu ersetzen; von solcher Genauigkeit war sie noch weit entfernt. Aber sie schärfte den Blick und nöthigte dazu, sich von den Anschauungen Rechenschaft zu geben, sie auf ihre Elemente zurückzuführen und die Form bestimmter aufzufassen. Sie gab gewissermassen eine Anleitung zum Beobachten und wurde überhaupt eine dem jugendlichen Charakter der Zeit entsprechende Vorschule für ernste wissenschaftliche Studien. Man begann mit Bildern, um sich auf Gedanken vorzubereiten.

Wie früher das System des Mittelalters, war jetzt auch das Gefühl seiner Unhaltbarkeit und das Bedürfniss umfassender Neuerungen allen Völkern des Abendlandes gemeinsam. Sie nahmen daher auch alle an den darauf gerichteten Bestrebungen Antheil, und die bei einem dieser Völker gewonnenen Resultate fanden fast immer auch bei den anderen baldige und willkommene Aufnahme, wenn auch hin und wieder mit einigen für die Nationalität dieser Völker nothwendigen Modificationen. Dagegen war der Gang der Entwickelung bei diesen Völkern keinesweges derselbe; jedes begann nämlich mit seinen Neuerungen auf dem Gebiete, wo es am weitesten vorgeschritten war und für das es sich am meisten interessirte und überliess dagegen die Arbeit auf den anderen Gebieten den anderen Völkern, welche gerade für diese begabt waren. Es entstand dadurch eine Art von Theilung der Arbeit, natürlich unverabredeter und selbst unbewusster Weise, jedoch weil auf den Verhältnissen beruhend, welche früher durch die Natur der Dinge geschichtlich entstanden waren, mit einem Scheine von Gesetzlichkeit und Zweckmässigkeit. Dies zeigte sich denn auch besonders auf dem Gebiete der Kunst. Die Rücksichten, welche derselben zu statten kamen, machten sich bei allen Völkern geltend und verschafften ihr überall Pflege und Anerkennung, aber keinesweges zu gleicher Zeit und mit gleichem Erfolge. Es bildete sich hier ein sehr auffallender und merkwürdiger Gegensatz. Die beiden Länder, welche im Mittelalter die Träger der Herrschaft und der Schauplatz des grossen historischen Kampfes der Hierarchie und des Kaiserthums gewesen waren, Italien und Deutschland, blieben jetzt in politischer Beziehung zurück, gingen dagegen auf der Bahn künstlerischer Entwickelung den übrigen Völkern voran, während dagegen die drei grossen westlichen Nationen, Spanier, Franzosen und Engländer, von ihrer politischen Aufgabe in dem Grade hingenommen waren, dass sie die Kunst vernachlässigten und sich mehr oder weniger damit begnügten, die von jenen beiden Völkern gewonnenen Resultate sich anzueignen.

Diese Resultate waren aber keinesweges identisch. Indem nämlich die Vertretung der Kunst gerade den beiden Nationen zugefallen war, bei welchen sich die Reinheit des Blutes am meisten erhalten hatte, trat auch der Gegensatz des Romanischen und Germanischen sofort in der Kunst zu Tage. Gerade hier war dieser Gegensatz sehr fühlbar und es ist sehr merkwürdig, dass er sich bei beiden Völkern zugleich und so frühe geltend machte, so dass die Renaissance schon bei ihrem Beginne gleichsam in zwiefacher Form auftrat. Bei den romanischen Völkern hatte sich selbst in der Zeit des tiefsten Verfalls der Begriff der Schönheit und die Kunde von der Bedeutung und Würde der Kunst in traditioneller Geltung erhalten. Sie betrachteten diese als ein nothwendiges Erforderniss des Volkslebens oder doch als einen Gegenstand des Ruhmes und des Wetteifers, wie dies die pomphaften Inschriften beweisen, welche wir in Italien oft neben den rohsten Leistungen des Meissels und des Pinsels antreffen. Die Kunstliebe war daher bei ihnen leicht wieder angeregt und konnte sich zu kräftiger Begeisterung steigern. Die germanischen Völker dagegen betrachteten die Kunst mehr von dem Standpunkte der Nützlichkeit und der Wahrheit, sie war ihnen vorzugsweise Dienerin der Religion oder Mittel der Erkenntniss. Jene suchten daher den Genuss der schönen Form, das dem Auge Gefällige und wandten sich deshalb gern der Antike zu, in welcher sie dieselbe bereits vorbereitet fanden. Diese legten grösseren Werth auf die Bedeutung der Gegenstände, hielten sich bei ihrer Darstellung strenger an die Wirklichkeit und glaubten selbst die herben und unschönen Züge derselben nicht übergehen zu dürfen. Beide fassten also die Kunst einseitig und von entgegengesetztem Standpunkte auf, aber eben dadurch ergänzten sie sich gegenseitig und eigneten sich zu fruchtbarer Wechselwirkung.

Zu dieser Verschiedenheit der künstlerischen Richtung kamen jetzt die politischen und religiösen Gegensätze beider Völker. Der Verfall der mittelalterlichen Institutionen, den man jenseits der Alpen mit Trauer oder doch mit Besorgniss betrachtete, erschien den Italienern vielmehr als eine Befreiung. Der hartnäckige Kampf des Kaiserthums und Papstthums war geschlichtet oder wurde wenigstens nicht mehr auf den italienischen Feldern ausgefochten. Italien war sich selbst überlassen und konnte sich als frei und selbständig betrachten. Auch sonst war das Land in einem blühenden und erfreulichen Zustande; die früh entwickelte Civilisation hatte ihre Früchte getragen, Handel und Gewerbe blühten und beherrschten den europäischen Markt, die Städte waren reich und mächtig. Italien, das

so lange hinter den nordischen Völkern zurückgestanden und von ihnen empfangen hatte, schien ihnen jetzt vorausgeeilt. Seine Bewohner konnten mit Befriedigung und Stolz auf jene herabsehen. Sie konnten sich sagen, dass ihr geliebtes Land noch immer das erste, noch immer wenigstens in geistiger Beziehung die Herrin und Führerin sei. Das Gefühl für Natur und Individualität, das bei jenen anderen Völkern erst jetzt erwachte, war hier niemals ganz erloschen gewesen, es hatte sich, wenn auch oft in wilder anarchischer Weise, das ganze Mittelalter hindurch geltend gemacht, dann aber im 14. Jahrhundert schon eine poetische Entwickelung herbeigeführt, welche die Nation mit Begeisterung erfüllte und jetzt neue Blüthen brachte. Auch das Gefühl für Schönheit und Kunst, das sich früher nur in traditioneller Erstarrung erhalten hatte, war aufs Neue belebt und hatte die Kunst in kurzer Zeit mächtig gefördert. Sie war ein Gegenstand des Wetteifers der Städte, der Sorgfalt der Gelehrten und Staatsmänner geworden. Das Schönheitsgefühl verschmolz in gewissem Grade mit der Religiosität und diente dazu, die nationalen Mängel derselben zu bedecken. Der Begriff der schönen oder edlen Seele vertrat die Stelle eines sittlichen Princips, die schöne Form wurde ein selbständiger Gegenstand des Strebens. Die Erinnerung an die Zeit des Glanzes und der Herrschaft, die freilich niemals ganz erloschen, aber oft nur als Anmassung und leerer Hochmuth aufgetreten war, hatte jetzt wieder eine gewisse Berechtigung. Man durfte sich der Hoffnung einer Wiederherstellung jener antiken Herrlichkeit hingeben und suchte wenigstens in den erreichbaren Aeusserlichkeiten, in der Sprache und in der Kunst, sich der Vorfahren würdig zu beweisen und an sie anzuschliessen. Das erwachte Schönheitsgefühl mischte sich mit dieser Begeisterung für die Antike, man glaubte in ihr nicht bloss die eigentliche nationale Gestalt Italiens, sondern auch die wahre Schönheit zu erkennen und versuchte sie überall herzustellen. Man dachte daher an eine totale Reform der Kunst nach dem Vorbilde der Antike und begann diese auf dem Gebiete der Architektur. Gerade in dieser Kunst war die Verschiedenheit der herrschenden Kunstform von den noch zahlreich in Italien erhaltenen antiken Bauwerken sehr auffallend und vollkommen erweislich. Der gothische Styl, der der Prachtliebe der Italiener geschmeichelt und daher Eingang gefunden hatte, war unzweifelhaft fremden Ursprungs und in der That niemals ganz einheimisch geworden. Seine Formen widersprachen zum Theil sogar den klimatischen Bedürfnissen und den Gewohnheiten des Landes. Sie waren daher niemals zu consequenter Anwendung und allgemeiner Herr-

schaft gelangt und hatten schon im 14. Jahrhundert Umgestaltungen erlitten, welche seinem Geiste nicht entsprachen und mehr oder weniger mit der von der Antike hergeleiteten Tradition im Zusammenhange standen. Bei der jetzigen Stimmung regte sich der Gedanke, sich ganz von ihm zu befreien und an seiner Stelle die antiken Formen wieder anzuwenden. Man begann daher die antiken Bauwerke, welche man vorzüglich in Rom noch zahlreich vorfand, eifrigst zu studiren und suchte demnächst, die an ihnen entdeckten Formen und Regeln auch bei neuen Bauten anzuwenden und so einen den Grundsätzen der Antike und den Bedürfnissen der Gegenwart zugleich entsprechenden Baustyl zu schaffen. Es war dies also eine willkürliche, planvoll herbeigeführte Reform, ein Unternehmen, wie es in der bisherigen Geschichte der Kunst noch nicht vorgekommen war, das aber in der eigenthümlichen Stellung Italiens begründet war und daher auch zu wichtigen Erfolgen, zu einer Neugestaltung der Baukunst und demnächst auch der anderen Künste hinführte.

Gleichzeitig mit diesen ersten Schritten der italienischen Renaissance entstand auch in den germanischen Ländern eine künstlerische Bewegung, aber in ganz anderer fast entgegengesetzter Richtung. Von einer Begeisterung für die Antike oder von einem Widerstreben gegen die Gothik konnte hier nicht die Rede sein. Zu einer Reform der Architektur war überall keine Veranlassung. Diese trug zwar, wie wir gesehen haben, bereits starke Spuren des Verfalls, aber, wie gesagt, dieser war eben ein Verfall des allgemeinen Geschmackes, den daher Niemand bemerkte, während derselbe conservative Sinn, der sich in der Erhaltung der rechtlichen Institutionen des Mittelalters zeigte, auch den hergebrachten baulichen Formen zu statten kam und selbst den Gedanken einer Aenderung derselben nicht aufkommen liess. Das Bedürfniss einer solchen regte sich nur da, wo die hergebrachten Formen den veränderten Gefühlen nicht mehr entsprachen, und dies war nicht auf dem Gebiete der Baukunst der Fall, sondern nur auf dem der Malerei, bei ihrer Darstellung der natürlichen Erscheinung. Jene schlanken Gestalten mit der bleichen Carnation, dem kleinen Munde und der fast unnatürlich weichen Biegung des Körpers, wie sie die bisherige Kunst schuf, hatten genügt, so lange man die Natur nur mit flüchtigem Auge betrachtend in abstracten Empfindungen lebte und die Frömmigkeit vorzugsweise in der Unterwerfung unter die Kirche suchte. Seitdem man aber angefangen hatte, die Natur in ihrer Objectivität mit Liebe und Erbauung zu betrachten, seitdem man ahnte, dass es vor Allem

auf eigene wahre Busse, auf Zerknirschung des Herzens, auf hingebende Liebe, Wärme und Innigkeit, mit einem Worte auf individuelle Empfindungen ankomme, verlangte man Anderes und Tieferes. Jene Gestalten der bisherigen Kunst gaben allerdings den Eindruck des Demüthigen, Sanften, Zärtlichen, aber sie streiften an das Conventionelle und Gezierte, waren mehr abstracte Personificationen, als wirkliche, lebensfähige Wesen, es fehlte ihnen die volle Wahrheit, die kräftige Farbe und Mannigfaltigkeit der natürlichen Erscheinung. Dazu kam dann, dass diese Gemälde die Gestalten nicht in natürlicher Umgebung, sondern auf goldenem oder einfarbigem Hintergrunde darstellten, gleich wie Statuen. Wollte man wirklich individuelles Leben, so musste man den Menschen in seiner Umgebung auftreten lassen, in der freien Natur oder an der Stätte seiner gewohnten bürgerlichen Thätigkeit. Das Mittelalter hatte dies entbehren können, weil es gewohnt war von der Natur zu abstrahiren, die jetzige Zeit aber sehnte sich nach einer volleren Darstellungsweise, um sich in ihrem Gefühle für die Natur und in ihren damit verbundenen religiösen Empfindungen zu bestärken. Die Miniaturmaler, welche vermöge der leichteren Technik und der kleinen Dimensionen ihrer Arbeit schon etwas wagen konnten und bei der Ausstattung der Andachtsbücher für ihre vornehmen Gönner auf die poetischen Bedürfnisse und auf die Anforderungen der persönlichen Frömmigkeit aufmerksam gemacht wurden, gingen dabei voran, indem sie noch im 14. Jahrhundert den Darstellungen legendarischer Hergänge und den Monatsbildern in dem diesen Büchern gewöhnlich vorausgeschickten Kalender eine landschaftliche Haltung gaben. Aber nun konnte auch die höhere Malerei nicht füglich bei der bisherigen Weise stehen bleiben. Wie viel lebendiger und anregender wurden die heiligen Gestalten, wenn man sie sich in bekannter, natürlicher Umgebung dachte? Wie viel wärmer konnte der Ausdruck des Gefühls werden, wenn das Auge den Glanz des Himmels wiederspiegelte? Und nun gar diejenigen, welche mit Raymund von Sabunde, mit unzähligen, den Mystikern verwandten Frommen das „Buch der Natur" als die erste, allgemeinste, der Kirchenlehre vorangehende Offenbarung betrachteten, wie sehr mussten sie wünschen, dies Geheimniss sich zu versinnlichen, sich seiner beim Anschauen kirchlicher Gemälde bewusst zu werden?

Den Malern war damit eine Aufgabe gestellt, welche sie mächtig anzog, zu der aber ihre technischen Mittel nicht genügten. So lange es blos darauf ankam, die Erinnerung an gewisse heilige Gestalten und Hergänge hervorzurufen, auf das Gedächtniss und den Verstand

zu wirken, hatte die oberflächliche Kenntniss der menschlichen Gestalt, verbunden mit architektonischem Stylgefühl, ausgereicht. Sollte die Malerei aber das Gemüth ergreifen und erschüttern, den Beschauer mit den Gefühlen erfüllen, welche die wirkliche Erscheinung in ihm erweckte, so bedurfte sie viel tieferer Studien. Sie musste die Gestalten des Menschen, der Thiere, der Pflanzen, die Gesetze des Raumes und der Lichtwirkung näher kennen lernen, von der Anatomie, der Perspective, der Optik wenigstens so viel wissen, um nicht auffallend gegen die Wahrheit zu verstossen. Ausserdem musste sie aber auch die Mittel besitzen, das Wahrgenommene und Erkannte künstlerisch wiederzugeben. Die bisherige Wandmalerei war wohl geeignet, grosse Flächen mit figurenreichen Compositionen zu füllen, aber sie machte nur den Anspruch, die heiligen Geschichten in epischer Ruhe zu erzählen, wozu dann ihre leichte, der colorirten Zeichnung ähnliche Weise ausreichte. Die Tafelmalerei gab ihren Gestalten zwar schon eine gewisse Rundung und stattete sie mit glänzenden, der Wirklichkeit sich annäherenden Farben aus, aber den feineren Uebergängen in der natürlichen Körperbildung und den Gegensätzen der Beleuchtung konnte sie nicht folgen. Sie stellte sich keine andere Aufgabe, als die der bemalten Plastik, mit der sie oft an demselben Werke verbunden war. Ihre Technik selbst hatte etwas Plastisches; man trug auf der wohl vorbereiteten Tafel zuerst die Localfarben, dann, wenn diese getrocknet waren, die feineren Nüancirungen, Lichter und Schatten in glatten Lagen auf und überzog dann das Ganze mit einem Firniss. In technischen Einzelheiten, in der Farbenmischung, in dem Bindemittel, dessen man sich bediente, in der Bereitung des Firnisses wichen die Maler in den verschiedenen Ländern und selbst in einzelnen Werkstätten von einander ab. Aber das Gemeinsame der damaligen Technik, der Temperamalerei, wie wir sie im Gegensatze zur Oel- und Wasserfarbenmalerei nennen, bestand eben darin, dass man die Modellirung und die Abstufungen des Lichtes nicht in die Grundfarbe durch Mischung mit anderen, helleren und dunkleren Tönen hineinmalte, sondern jede Nüance vorher in besondern Töpfen oder Schalen bereitete und dann an der geeigneten Stelle auf die Untermalung auftrug[1]. Um dies ausführen zu können, bedurfte man eines schnell

[1]) Vgl. den Trattato della pittura des Cennino Cennini cap. 145. Die antike Malerei bediente sich schon der Palette. In der Temperamalerei des Mittelalters, wenigstens in der Schule Giotto's, kannte man sie nicht und entbehrte daher dieses Mittels der Nebeneinanderstellung mehrerer Farbennüancen. Man bediente sich

trocknenden Bindemittels, und dies war der Grund, wesshalb man sich bei Gemälden, welche auf feinere Ausführung Anspruch machten und desshalb der Uebermalung bedurften, der Oelfarbe nicht bedienen konnte. Ihre Bereitung kannte man schon längst, und sie wurde zu handwerklicher Uebertünchung von Flächen und zur Bemalung von Statuen vielfach angewandt. Bei Gemälden dagegen würde es, wie schon Theophilus (Cap. 23 seines Handbuchs) bemerkt, zeitraubend und ermüdend gewesen sein, wenn man die Uebermalung hätte aufschieben wollen, bis die Grundfarbe an der Sonne getrocknet sei. Man gebrauchte daher Farben, welche mit Eigelb, Feigenmilch, Wein, Honig oder andern schnell trocknenden Flüssigkeiten gemischt waren und bediente sich der Oelfarbe in geringem Umfange, etwa an solchen Gegenständen, bei denen es besonders auf Glanz ankam, z. B. zu den Härchen am Sammtgewande[1]). Allerdings fielen nun vermöge jener vorgezogenen Bindemittel die Farben zu hell und glanzlos aus; diesem Mangel wusste man indess durch einen mit Oel gemischten Firniss, dessen Composition daher sehr wichtig und ein Gegenstand vielfacher Versuche war, so glücklich abzuhelfen, dass die Gestalten sich von dem leuchtenden Goldgrunde in bewundernswerther Kraft und Frische ablösten. Allein gerade, indem sie sich so in einer Beziehung der Natur näherten, mussten die Künstler empfinden, wie weit sie in anderer hinter ihr zurück blieben. Sie mussten wünschen, wie den Glanz des Lichtes, so auch die Weichheit der Formen, die feinen Uebergänge und die innere Beweglichkeit der Farbentöne wenigstens annähernd wiederzugeben. Dem widerstrebte aber ihr bisheriges Material und die darauf gegründete Malweise. So lange sie die Uebermalung auf bereits trocken gewordene Farben aufsetzten, behielten die Uebergänge von Licht und Schatten selbst an den Gewändern und noch viel mehr an den Fleischtheilen etwas Lebloses und Steifes, an Wiedergabe der Lufttöne war gar nicht zu denken. Sie sehnten sich daher nach einem besseren Material. Die Bereitung der Farben wurde nach bisherigem Brauche noch immer von den Malern betrieben und war ein hervorragender Gegenstand ihrer Sorgfalt; sie wetteiferten vorzugsweise in dieser Beziehung, neue Recepte wurden als ein kostbares Geheimniss der Werkstätten behandelt. Sie hatten daher einige Erfahrung und Uebung in chemischen Dingen und benutzten dieselbe auch bei dieser Gelegenheit.

vielmehr dazu besonderer Muscheln oder kleiner Töpfe. Cennini nennt sie: Vasellini und warnt den Maler, diese Gefässe so zu stellen, dass er sich nicht irre und nicht eine Mischung statt der andern nehme.

[1]) Wie dies Cennini a. a. O. cap. 144 beschreibt.

Wo ein berechtigtes Bedürfniss von ganzen Völkern oder Ständen empfunden wird, wo demgemäss Viele nach der Befriedigung desselben streben, pflegt die Erfindung nicht auszubleiben. Sie entsteht dann oft stufenweise durch Mehrere, so, dass der Eine das wirksame Mittel zwar entdeckt, aber noch nicht vollständig ausnutzt, während Andere dann leicht den richtigen Gebrauch, dessen es fähig ist, erkennen. Sie kann aber auch durch besondere Gunst der Umstände oder durch die Weisheit und Mässigung des Erfinders schon bei diesem bis zur vollen Reife gedeihen, so dass sie unmittelbar aus seinem Haupte wie die gerüstete Minerva in die erstaunte Welt tritt und für lange Zeit keiner bedeutenden Verbesserung bedarf.

So geschah es in diesem Falle. Die grosse Erfindung, welche einen neuen Aufschwung der Malerei herbeiführte, wurde an derselben Stelle, in der Werkstätte ihrer Urheber gleich so weit gefördert, dass sie keiner erheblichen Ergänzung bedurfte und von da aus ihren Weg in alle Länder nahm. Alle Berichterstatter sind darüber einverstanden, diese Erfindung der Provinz Flandern zuzuschreiben, und unsere Forschungen bestätigen dies vollständig, nur dass wir Johann van Eyck allein zuschreiben, was wahrscheinlich von seinem älteren und viel früher verstorbenen Bruder Hubert oder doch von beiden Brüdern gemeinschaftlich ausging. Die Neuerung bestand keineswegs allein in einer Verbesserung der Farben. Wenn sie vielleicht den Gebrauch der, wie gesagt, stets bekannt gewesenen Oelfarbe durch gewisse chemische Mittel erleichterte, was nicht unwahrscheinlich, aber auch nicht mit Bestimmtheit nachzuweisen ist, so war dies nur eine Nebensache [1].

[1] Facius in seinem 1456 geschriebenen Buche „De viris illustribus" sagt bei dem Ruhme des Johannes, dass er viele Erfindungen über die Eigenthümlichkeiten der Farben gemacht haben solle (putaturque — multa de colorum proprietatibus invenisse) und diese Angabe, wenn sie auch nur von einem italienischen Literaten herrührt, der weder Sachverständiger noch genau unterrichtet war, beweist doch, dass schon die Zeitgenossen ihm eine Verbesserung des Farbenmaterials zuschrieben. Auch Antonio Averulino (Filarete) in seinem ungefähr gleichzeitigen Manuscript deutet an, dass bei der Oelmalerei des Johann van Eyck und des Ruggiero (des Roger van der Weyden) ein ihm unbekanntes Mittel angewendet werde, um der Farbe ihre zu grosse Dunkelheit zu nehmen. Er nennt den Erfinder dieses Mittels aber nicht geradezu (Vgl. die Herausgeber des Vasari, Vol. IV. S. 99), offenbar fällt derselbe mit dem der Oelmalerei selbst zusammen. Die Bezeichnung seiner Erfindung als die der „Oelmalerei" (il colorito a olio, Vasari Introduzione, cap. XXI.) gehört erst dem folgenden Jahrhundert an, wo die Thatsache, dass man schon vorher mit Oelfarben gemalt, in Vergessenheit gerathen war und die ausführliche Erzählung, wie Johann zu dieser Erfindung gekommen, welche Vasari im Leben des Antonello von Messina giebt (Vol. IV. p. 75), ist eine der gewöhnlichen Amplificationen, welche dieser Schriftsteller für erlaubt und nöthig hält.

Das Hauptverdienst dieser Erfindung bestand nicht in der Mischung, sondern in dem Gebrauche der Farben, darin, dass sie eine neue Methode, man kann sagen, eine neue Malerei schufen, welche von jener materiellen Schwere der bisherigen Technik frei war und den Bildern eine Lebensfülle und Naturwahrheit gab, die man bisher kaum geahnt hatte. Der Grundgedanke dieser neuen Methode war ein sehr einfacher, er war wiederum wie das Ei des Columbus. Aber er lief der bisherigen Praxis ganz entgegen, und die geistige Freiheit, sich von den Traditionen der Jahrhunderte, von den Vorurtheilen der Zeit- und Kunstgenossen loszusagen, ist Wenigen gegeben. Hatte man es bisher für eine der Bedingungen der höheren Malerei gehalten, schnell trocknende Farben zu haben, um die sorgsam bereiteten feinen Nüancen der Töne ohne Gefahr trüber Mischung neben einander stellen zu können, so erkannten die Eycks, dass gerade in diesem äusserlichen Nebeneinanderstellen die Ursache jener materiellen Schwere der Gestalten lag, und dass man, um eine weichere, der Natur entsprechende Verschmelzung der Töne zu erhalten, eine Farbe haben müsse, welche nicht leicht trockne, sondern sich so lange im flüssigen Zustande erhalte, dass der Maler die feinen Nüancen im Bilde selbst hervorbringen und zu einem harmonischen Ganzen verschmelzen könne. Ihre Erfindung bestand daher eigentlich darin, dass man Nass in Nass malen könne. Daraus folgte dann, dass gerade die Eigenschaft der Oelfarbe, welche bisher ihre Anwendung erschwert und verhindert hatte, sie vor allen Farben empfahl, während sie ausserdem den Vorzug einer grösseren Wärme und des Glanzes, den man bisher durch den hinzugefügten Firniss zu erreichen gesucht, durch sich selbst gewährte[1]; diese an sich

[1] Vasari selbst hatte ein richtigeres Verständniss der Erfindung, während die Späteren durchweg nur an die Bereitung der Farbe mit Oel dachten. Lessing (Vom Alter der Oelmalerei aus dem Theophilus Presbyter, 1774) entdeckte zuerst, dass der Gebrauch der Oelfarbe sehr viel älter sei, wobei er jedoch mit richtigem Takte bemerkte, dass dadurch das Verdienst der Gebrüder van Eyck nicht geschmälert werde. Als dann aber der Traktat des Cennini bekannt wurde, der ausführliche, aus dem vierzehnten Jahrhundert stammende Vorschriften über die Malerei in Oel enthielt, und zahlreiche Rechnungsnotizen aus dem Mittelalter die Verwendung grosser Quantitäten von Oel zu Malereien nachwiesen, erhoben sich viele Stimmen, welche die Erfindung van Eyck's, weil sie dieselbe eben nur auf die chemische Mischung bezogen, bezweifelten, oder geradezu (wie Tambroni in seiner Vorrede zum Trattato della pittura des Cennini) für eine Fabel erklärten. Diese Controverse ist jetzt als erledigt, und die im Text vorgetragene Sachlage als erwiesen zu betrachten. Schon der Commentar der Herausgeber des Vasari zum Leben des Antonello von Messina (Vol. IV. S. 83 ff.), dann besonders die

6*

schon hoch bedeutende technische Erfindung erhielt dann aber dadurch einen sehr viel höheren Werth, dass die Erfinder sich des künstlerischen Zieles, zu dem sie führen konnte, vollkommen bewusst waren und es mit der höchsten Energie und mit bewundernswerther Genialität erstrebten. War es durch diese neue Methode möglich, der Natur mehr zu genügen, die Gesammterscheinung in ihrem organischen Zusammenhange darzustellen, so gehörte doch auch ein tieferes Verständniss der natürlichen Form und der Lichtwirkungen dazu, als die bisherige Kunst besass. Die Brüder van Eyck wussten sich, während sie jene technische Erfindung ausbildeten, auch dies Verständniss zu erwerben. Dass sie dabei theoretische Hülfsmittel oder Lehrmeister gehabt, Anatomie und Perspective wissenschaftlich betrieben hätten, ist nicht anzunehmen; solche Studien verbergen sich nicht leicht, sie würden sich in den Werken durch eine gewisse Einseitigkeit bemerkbar machen, wie dies bei den italienischen Malern dieses Jahrhunderts so oft der Fall ist. Aber sie haben viel nach der Natur gezeichnet und gemalt, selbst nach dem nackten Modell. Und ebenso wie mit der menschlichen Gestalt verfahren sie mit allen Dingen. Die conventionelle Auffassung der Pflanzen, mit der sich das Mittelalter begnügte, liegt weit hinter ihnen; sie lieben die Vegetation kräftig und anmuthig darzustellen, sie üben sich, die Verschiedenheit der Baumarten kenntlich zu machen. Der Goldgrund verschwindet fast ganz, statt dessen bilden sorgfältig ausgeführte landschaftliche Hintergründe mit freiem blauem Himmel oder Innenräumen von Gemächern oder Kirchen die Regel. Mit der Linienperspective sind sie ziemlich gut bekannt; sie wissen sie sowohl bei der Construction jener Innenräume als bei städtischen Strassen und landschaftlichen Fernsichten richtig und mit Vorliebe anzuwenden. Aber sie ist immer nur ein untergeordnetes Mittel für den Zweck der ganzen Darstellung. Von der Luftperspective wissen sie weniger, die Farben des Himmels sind zwar naturgemäss angeordnet und fernen Bergreihen geben sie den lichten bläulichen Ton. Aber geringere Entfernungen beachten sie nicht und geben den innerhalb derselben befindlichen Gegenständen dieselbe Kraft der Farbe. Dagegen sind andere optische Phänomene ihnen sehr anziehend; Glaskugeln mit durchscheinendem Lichte, klare Quellen und

vortreffliche Schrift von Sir Charles Eastlake, Materials for a history of oil painting, London 1847, geben dies Resultat, welches durch den Aufsatz: Ueber Jan van Eyck's Geheimniss der Oelmalerei, von Ernst Harzen im deutschen Kunstblatt 1851 S. 147 mit vorzüglicher Klarheit ausgesprochen ist.

Fontainen, in denen der Sonnenstrahl spielt, spiegelnde Gegenstände, blanke Panzer, Messinggeräthe, sind mit Vorliebe und Meisterschaft ausgeführt. Auf mehreren ihrer Bilder hatten sie sogar zu grosser Bewunderung ihrer Zeitgenossen Spiegel angebracht, welche dem Beschauer auch den Rücken der ihm zugewendeten Gestalten zeigten. Der Spiegel ist gewissermassen ein Symbol ihres Bestrebens, die Gegenstände in voller Wirklichkeit mit allem Detail darzustellen. Nicht nur die Bäume mit ihren Blättern und Früchten, sondern auch Gebäude, Möbel, Hausrath, Kleidungsstücke, Waffen und vor allem die Menschen sind mit höchster Sorgfalt und Treue wiedergegeben, so wie sie sie gesehen hatten. Statt der in Gesichtszügen, Tracht und Haltung conventionellen Gestalten des vierzehnten Jahrhunderts geben sie durchweg wirkliche individuelle Menschen in voller Lebenswahrheit und in portraitartiger Auffassung. Selbst die heiligen Personen machen davon keine Ausnahme, obgleich sie einen schwachen Anklang an die hergebrachten, typischen Züge und antike Tracht behalten. Auch der Heiligenschein ist völlig verschwunden oder durch eine lichte Ausstrahlung ersetzt, und die Herrlichkeit der Himmelskönigin wird nur durch den Luxus der Tracht und des Schmuckes angedeutet, dessen Vorbild die Fürsten der damaligen Zeit gaben. Der abstrakte Idealismus des Mittelalters ist also aufgegeben und der Gedanke, denselben durch ein Schönheitsideal, d. h. durch natürliche, aber in höchster Vollkommenheit gedachte Formen zu ersetzen, ist ihnen noch fremd; sie nehmen ihre Vorbilder, wie sie sie finden, ohne ängstliche Auswahl und malen sie mit einer Wahrheitsliebe, welche auch die Zufälligkeiten und Mängel ihrer Körperbildung nicht verhehlt. Sie sind also in diesem Sinne entschiedene Realisten, aber sie sind zugleich durchdrungen von der Heiligkeit der dargestellten Personen und Hergänge und wissen diesem Gefühle gerade durch diese Darstellungsweise den kräftigsten Ausdruck zu geben. Schon die Gewissenhaftigkeit der Ausführung und die Naivetät, mit der sie ihren Realismus vortragen, giebt davon Zeugniss, dass sie denselben nicht als etwas Gleichgültiges, bloss Technisches betrachten, sondern dass ihnen dies Verständniss der Natur eine neue Offenbarung, ein Geschenk ist, das sie zum Schmucke des Heiligen zu verwenden haben. Sehr augenscheinlich ist der Vortheil, den ihnen die portraitartige Auffassung der Figuren gewährt; denn gerade dadurch vermögen sie den Ausdruck der Demuth und so auch den der Liebeswärme und Andacht, der Mässigung und Milde in lebendigster Weise hervorzubringen, der dann, weil sich mit verschiedenen Modificationen wiederholend, dem ganzen Gemälde den

Charakter einer feierlichen geweiheten Stimmung verleihet. Dazu kommt endlich die Ausführung des Hintergrundes, welche bald die volle Schönheit der Natur in Wald und Feld, bald ernste oder gemüthliche Innenräume, gewöhnlich nicht ohne eine Fernsicht durch Fenster oder Thüren, beide aber von dem Mysterium des Lichtes, dem Symbol der göttlichen Gnade, erfüllt und beleuchtet zeigt. Wir blicken wie in eine verklärte Welt; es ist unsre heimische, wohlbekannte Erde, es sind Menschen wie wir, mit Schwächen und Sünden, aber statt der Kämpfe und Mühseligkeiten, unter denen wir leben, ist Friede und heilige Ruhe eingetreten.

Man hat die Erfindung der Oelmalerei in das Jahr 1410 gesetzt, und gewiss ist — aus Gründen, die sich später ergeben werden — dass sie um 1420 schon vollendet sein musste. Vergleichen wir nun die Gemälde der Brüder van Eyck mit denen der unmittelbar vorhergegangenen Meister, etwa mit den Altarbildern, welche Melchior Broederlein zwischen 1391 und 1398 für den Herzog von Burgund ausgeführt hatte und mit den gleichzeitig oder selbst einige Jahre später entstandenen Werken der Kölner Schule, so müssen wir über die gewaltige Verschiedenheit erstaunen. Dort eine Kunst, welche ungeachtet einzelner naturalistischer Züge sich mit allgemein gehaltenen typischen Gestalten begnügt; hier das Bestreben, die Natur, sowohl die grosse irdische, als die des individuellen Menschen, den Makrokosmos und den Mikrokosmos, in ihrer vollsten Wahrheit zu erfassen. Es ist nicht bloss eine künstlerische Verschiedenheit, sondern eine andere Weltauffassung; dort eine conventionelle, welche die Erscheinungen nur im Lichte eines überlieferten Systems darstellt, hier eine unbefangenere, welche sich der Natur hingiebt, ihr bis in die feinsten Einzelheiten nachgeht, sie wie ein heiliges Geheimniss ehrt. Es mag sein, dass dieser neue Geist noch nicht völlig die Richtung hat, die er bald darauf im sechszehnten Jahrhundert annimmt, aber der wichtigste Schritt ist bereits geschehen, an die Stelle der früheren Vernachlässigung der Natur ist eine innige Verehrung derselben getreten.

Wir stehen mit dieser künstlerischen Leistung auf dem Boden der neueren Geschichte.

Da ist es denn sehr merkwürdig, in wie schneller, eigenthümlicher Weise dieser Uebergang sich vollzieht. Ueberall, wo wir sonst die Entwickelung der Kunst beobachteten, fanden wir, dass ihr das Leben vorarbeitete. Der Gedanke, welcher das Volk bewegt, äussert sich zuerst in der Bildung sittlicher, rechtlicher, politischer Verhältnisse und geht erst später dazu über, das Ideal künstlerisch zu

gestalten. Hier war es umgekehrt. Als diese sanfte künstlerische Revolution sich vollzog, zeigte die äussere Welt noch durchweg mittelalterliche Formen. Man stand noch mitten in den religiösen Wirren, noch vor dem Baseler Concil. Alle jene politischen und literarischen Erscheinungen, in denen wir die ersten Aeusserungen des neuen Geistes erkannten, die veränderte Stellung des Papstthums, die Begründung des monarchischen Staates u. s. w. sind von späterem Datum. Die Buchdruckerei war noch nicht erfunden, selbst das Buch des Raymundus noch nicht geschrieben. Die Kunst ging also hier dem Leben voran; der neue Gedanke, der bisher nur negativ gewirkt, nur die bestehenden Sitten und Institutionen schwankend gemacht hatte, gewann in ihr zuerst positive Gestalt. Und auch darin zeigte sich eine merkwürdige Abweichung von der Regel, dass die Malerei, sonst die späteste unter den Künsten, hier die erste ist, dass sie sogleich in höchst vollendeter Weise auftritt und erst später eine Neugestaltung der anderen Künste, der Architektur und Plastik herbeiführt. Es scheint eine völlige Umkehr des natürlichen Entwickelungsganges.

In der That ist es so, nur dass auch diese scheinbare Anomalie auf einem festen erkennbaren Gesetze beruht. Bei den früheren Culturvölkern, an denen wir die Entwickelung der Kunst beobachteten, war ihr geistiges Leben ganz an die Gesetze des physischen gebunden. Sie gingen aus Urzuständen oder aus einem dem Untergange früherer Völker folgenden Chaos hervor, reiften langsam zu bestimmter nationaler Eigenthümlichkeit heran und erhielten sich in derselben den anderen Völkern gegenüber. Sie empfingen und benutzten zwar Ueberlieferungen älterer Nationen, aber das waren vereinzelte Aeusserlichkeiten, welche die Entwickelung ihres eigensten, inneren Lebens nicht hemmten, sondern eher kräftigten. Aber sie waren auch an die Schranken dieser ihrer Eigenthümlichkeit gebunden, blieben daher, sobald sie die naturgemäss folgenden Entwickelungsstufen zurückgelegt hatten, stille stehen und erlagen allmäligem Ermatten und einem physischen Ende. Die jetzt beginnende Zeit folgte einem andern Gesetze. Sie hatte jene volle Selbständigkeit nicht, war von ihrer Vorzeit, dem Mittelalter, durch keine physische Umwälzung getrennt, bildete vielmehr äusserlich eine ununterbrochene Fortsetzung desselben und unterschied sich von ihm nur innerlich durch ihre geistige Richtung. Sie war keine Neugeburt, sondern eine Wiedergeburt und brauchte nicht, wie jene früheren Völker, von vorne anzufangen, sondern durfte und musste an das, was bereits geleistet war, anknüpfen und hatte es nur mit dem neuen

Geiste zu durchdringen und zu reproduciren. Ihre Thätigkeit begann sogleich, als das Mittelalter sein Princip vollständig durchgeführt hatte und an den Schranken, welche dasselbe ihm stellte, angelangt war. Statt es hier dem Absterben zu überlassen, trat das Princip der neuen Zeit, die Reaction gegen die Einseitigkeit des Mittelalters thatkräftig ein und überschritt diese Grenze. Dies geschah zunächst nur da, wo das Mittelalter stehen geblieben war, bei seinen letzten Aufgaben, an denen sich die Unzulänglichkeit der bisherigen Richtung ergeben hatte, wurde dann aber, sobald sich die Disharmonie des hierdurch gebildeten Neuen mit dem Alten fühlbar machte, auf den benachbarten Gebieten und so immer weiter fortgesetzt. Es war gewissermassen eine Revision des Bestehenden, eine retrospective Arbeit, welche mit dem Neuesten begann und zu Aelterem fortschritt. Auf dem Kunstgebiete bestand daher der Anfang der neuen Zeit in der Regeneration der Malerei, welche dann zunächst die Sculptur beeinflusste und endlich auch die Architektur nöthigte, ihr nicht mehr haltbares System aufzugeben und neue Formen anzunehmen.

Die Malerei war nicht bloss die beginnende, sondern auch die vorherrschende Kunst. Das Mittelalter war überwiegend architektonisch gewesen, es hatte das Allgemeine, das Logische betont; die neuere Zeit war und blieb überwiegend malerisch. Sie stand und steht unter der Herrschaft des individuellen Geistes, der nur im Malerischen vollen Ausdruck gewinnt. Nur in der Malerei erreichte daher diese Zeit ihre höchsten Erfolge, während die Sculptur und die Baukunst, mehr als ihrer Eigenthümlichkeit zusagte, zum Malerischen hinneigten.

Wie die Stellung der Künste unter sich, wurde auch die der Kunst zum Volksleben eine andere. Bisher war das Leben auf allen seinen Entwickelungsstufen der entsprechenden Kunst vorangegangen. Der ideale Gedanke des Volkes begann stets mit der Ausbildung der religiösen, staatlichen, sittlichen Verhältnisse und wandte sich erst später, wenn er bei dieser Arbeit sich mehr entfaltet und geklärt und zugleich den Widerstand der Wirklichkeit erfahren hatte, der Kunst zu. Jetzt dagegen war jenes Nothwendige bereits vorhanden; es handelte sich nicht um neue Begründung des Lebens und selbst der Kunst, sondern nur um eine Berichtigung und Erweiterung des Systems, das in beiden herrschte. Das Bedürfniss einer solchen Aenderung machte sich auf beiden Gebieten gleichzeitig und mit verwandten Motiven geltend, aber mit verschiedenem Erfolge. Das Leben war zähe und widerstrebend, persönliche Leidenschaft, sowohl

der bisher Berechtigten als der Vertheidiger des Neuen, trübte überall den Gedanken. Die Kunst dagegen bot weniger Hindernisse, besonders da sie ihre Arbeit nicht mit der Architektur zu beginnen hatte, sondern mit derjenigen unter den bildenden Künsten, in der die Phantasie sich am freiesten ergehen kann, mit der Malerei. Sie durfte daher kühner vorgehen und die Gedanken andeuten, die erst später im Leben durchdrangen.

Damit hing dann ferner zusammen, dass die Persönlichkeit der Künstler bedeutend mehr in den Vordergrund trat. Die Kunst des Mittelalters war (allenfalls mit Ausnahme Italiens) unpersönlich gewesen; schon der kirchliche und architektonische Charakter, der in ihr vorherrschte, brachte dies mit sich. Die Werke gingen von Corporationen, von der Bauhütte, von zünftigen Meistern aus, die nur darauf Anspruch machten, den hergebrachten Anforderungen zu genügen. Jetzt nahm dies Alles eine andere Wendung. Die Kunst schöpfte nicht mehr aus der Tradition, sondern unmittelbar aus der Natur und aus dem eigenen Gefühle der Künstler. Diese waren daher auf sich selbst angewiesen, sie hatten auf dem weiten Gebiete der Natur keinen andern Führer, als ihr ahnendes Verständniss. Sie mussten auch bei der weiteren Ausführung sich dieser höchst persönlichen Stellung bewusst bleiben. Der Ausdruck des individuellen Gefühls war nicht, wie man es jetzt leicht auffasst, eine Sache des Selbstbewusstseins, sondern eine Pflicht der Bescheidenheit. So lange die Kunst mit architektonischer Regelmässigkeit verfuhr, war sie die Vertreterin des allgemeinen Bewusstseins, konnte sie gleichsam mit kirchlicher Machtvollkommenheit sprechen. Sobald sie persönliche Empfindungen ausdrücken sollte, durfte sie nur in der demüthigen Haltung des Einzelnen auftreten.

Diese persönliche Stellung der Kunst äusserte sich sogleich bei der Ausübung und Verbreitung der neuen Erfindung. Vasari erzählt ausführlich, dass die Brüder van Eyck aus derselben ein Geheimniss gemacht und sie erst spät einigen Schülern mitgetheilt hätten, dass namentlich Antonello da Messina, durch den Anblick einiger ihrer nach Italien gelangten Bilder bestimmt, nach Flandern gegangen sei, die Gunst Johann's van Eyck erworben habe und so von ihm in jenes Geheimniss eingeweiht und der Verbreiter desselben in Italien geworden sei. Es ist möglich, dass die Brüder wirklich dem neidischen Gebrauch ihrer Zunftgenossen gefolgt sind, aber es bedurfte kaum einer absichtlichen Geheimhaltung; es handelte sich ja nicht um ein chemisches Recept oder um vereinzelte Handgriffe, die leicht mittheilbar waren, sondern um eine ganz neue Kunst, um vielseitige

und von der bisherigen Praxis abweichende Studien, um anhaltende Uebung und um Ablegung bisheriger Gewohnheiten und Vorurtheile. Der Schüler, der diese Kunst erlangen wollte, musste von vorn anfangen, musste erst sehen lernen, wie seine Meister. Da ist es denn sehr begreiflich, dass sich wenige Schüler fanden, bei denen die Eycks günstige Resultate erwarten konnten, dass diese Schüler lange Zeit brauchten, um selbständig zu werden, dass also in der Frühzeit, wo Antonello jene Bilder sah, sein Wunsch, diese Technik zu erlernen, nicht an anderer Stelle als in der Werkstatt der Erfinder erfüllt werden konnte, und dass er nach seiner Rückkehr in Italien wiederum für seine Landsleute die einzige Quelle dieser Kunstweise wurde. Die Kunst, die noch vor Kurzem auf so breiter Basis geruht hatte, war also mit einem Male höchst persönlich geworden.

Dies hatte denn auch eine bestimmte weitere Folge auf die allgemeine Gestaltung der Kunst. So lange sie überwiegend kirchlich und architektonisch war, standen die meisten Völker und Provinzen in ihren Leistungen einander nahe. Zuweilen hatten wohl einzelne Gegenden einen Vorsprung gehabt, wie beispielsweise das nördliche Frankreich bei der Ausbildung des gothischen Baustyls; aber dann verbreitete sich die hier ausgebildete Form rasch über die anderen Länder und wurde hier mit mehr oder weniger localen Aenderungen einheimisch. Noch die Malerei des vierzehnten Jahrhunderts, wenn auch an einigen Orten mit besserem Erfolge geübt, war im Ganzen über das gesammte Abendland verbreitet; selbst Italien, das stets etwas abweichende Wege ging, stand hier den anderen Ländern nicht allzufern.

In der neueren Kunst werden diese Unterschiede viel wichtiger: die Kunst gedeiht nicht mehr überall. Sie wird gewissermassen Monopol einiger Länder, während die anderen diese bevorzugten Leistungen nachahmen oder gar ihren Kunstbedarf von jenen beziehen. Vom sechszehnten Jahrhundert an hatte bekanntlich Italien diese hervorragende Stellung, im fünfzehnten sind es die Niederlande und zwar vorzugsweise die flandrischen Gegenden, welche wenigstens in der Malerei den Principat erlangen und auf alle Länder, selbst auf das sonst so selbstständig fortschreitende Italien einen bedeutenden, für immer entscheidenden Einfluss ausüben.

Die Frage drängt sich auf, welchem Umstande Flandern diesen Vorzug verdankt. Zunächst freilich dem, dass die Brüder van Eyck hier lebten, hier jene neue Methode ausbildeten, welche der Malerei eine bisher unbekannte Wirkung verlieh. Allein gewiss war dies

kein Zufall oder doch das Zufällige nicht das Entscheidende; unter einem unempfänglichen, wenig begabten Volke würde jene Erfindung schwerlich entstanden, jedenfalls ohne Nachfolge geblieben sein. Ebenso wenig darf man auf die Prachtliebe des burgundischen Hofes, auf den Reichthum der flandrischen Städte, auf die Blüthe und Wohlhabenheit des ganzen Landes, die in der That eine hohe Stufe erreicht hatte, zu grosses Gewicht legen. Die Kunst bedarf allerdings der äusseren Gunst; der Reichthum ist für sie fast ebenso nöthig, wie der Sonnenschein für die Pflanzen. Aber wie dieser fördert er nur die bereits vorhandenen Keime und vermag nicht, sie in unfruchtbarem Boden zu erzeugen. Der Grund dieser Kunstblüthe kann daher nur in einer Begabung des Volksstammes beruhen, welche gerade den Bedürfnissen dieser Epoche entsprach. Diese Begabung ist denn auch sehr wohl zu erkennen und zu erklären.

Das Talent des Einzelnen mag man als ein unmittelbares und daher keiner Erklärung unterliegendes Geschenk Gottes betrachten; die Begabung eines Volksstammes hängt stets mit nachweisbaren Thatsachen und Eigenschaften zusammen. Die Kunst liegt im Wesen des Menschen, eine allgemeine unbestimmte Anlage zur Kunst ist jedem Volke gegeben. Aber dieser zarte Keim ist leicht erstickt oder verletzt, kommt daher nur selten zu umfassender Entwickelung und erhält jedenfalls seine Richtung und Gestalt durch die äusseren Umstände. Zu diesen gehört vor Allem die Natur des Landes, und da ist es denn eine bekannte und sehr begreifliche Erfahrung, dass die Ebene, namentlich die an grosse Wassermassen grenzende oder von ihnen durchzogene, den Sinn für das Malerische weckt und nährt. Wo Gebirge mit ihren mannigfaltigen, mehr oder weniger schönen Formen das Auge fesseln und beschäftigen, erscheint Licht und Farbe nur als ein untergeordnetes, begleitendes Moment. Wo sich die Fläche unterschiedslos erstreckt, nimmt die wechselnde Beleuchtung, das Farbenspiel an dem weithin geöffneten und unbeschränkten Himmelsgewölbe und besonders der Wiederschein desselben in dem glänzenden Wasserspiegel das ganze Interesse in Anspruch. Jeder, der längere Zeit theils im bergigen Lande, theils an ebenen Küsten zugebracht, kann diese Wirkung an sich selbst beobachten. Wie unter den Italienern die Venetianer, sind daher im Norden die Niederländer auf ihrem dem Meere abgewonnenen wasserreichen Boden vorzugsweise die Koloristen. Auch das Klimatische des Nordens wirkt in derselben Richtung. In südlichen Ländern, wo die milde und gleichmässige Temperatur eine bessere Ausbildung des Körpers und eine weniger verhüllende Tracht gestattet, wo in der durchsichtigen Luft

auch entfernte Gegenstände in scharfen Umrissen hervortreten, wird der Sinn für die Form sich stärker regen; im Norden dagegen, wo Nebel, Schnee und Regen die Landschaft umhüllen, wo auch die menschliche Gestalt sich nur in weiter und schwerer Bekleidung zeigt, wo also das Auge überall stumpfen, wenig anziehenden Formen begegnet, wird der Schönheitssinn, wenn er nicht überhaupt durch die Noth des Lebens ertödtet wird, seine Befriedigung vorzugsweise in dem Wechsel von Licht und Dunkel, in den Farben und in den Gegensätzen der Töne suchen und finden. Auch die Lebensweise, soweit sie durch das Klima bestimmt ist, hängt damit zusammen; die südliche Oeffentlichkeit des Lebens fördert den plastischen, die nördliche Häuslichkeit und Innerlichkeit den malerisch-musikalischen Sinn.

Neben den Wirkungen der Natur kommt dann aber auch die geistige Richtung des Volkes in Betracht. Wenn diese durch ursprüngliche Disposition oder durch den Einfluss früherer Wohnsitze und Erlebnisse eine andere Richtung erhalten, bleibt auch die höchste Gunst der äusseren Natur ohne Erfolg. Hier, in den Niederlanden, steht beides im vollsten Einklange. Die Bevölkerung, welche diese Küsten dem Meere abgenommen, hat auch die Eigenschaften, die sie mit den anderen germanischen Stämmen theilt, diesem Boden gemäss ausgebildet. Der gefahrvolle Kampf mit den Elementen hat sie kräftig, ausdauernd, geduldig, aber auch vorsichtig und bedächtig, das Bewusstsein ihrer Erfolge stolz und selbstvertrauend gemacht und dem Begriffe individueller Freiheit eine noch grössere Sprödigkeit gegeben, als bei den übrigen Deutschen. Der Sinn ist mehr auf das Praktische und Nützliche, auf das Persönliche und Nahe, auf Erwerb, Häuslichkeit, Familie, als auf das Hohe, Gemeinsame, Ausserordentliche gerichtet. Die Bewohner dieser Gegenden sind daher gutmüthig, innig, treu, dankbar, fromm, aber auch misstrauisch, rechthaberisch, eigensinnig und keinesweges von überfliessender Gefühlswärme oder rascher Begeisterung. Sie fürchten Täuschung und Uebereilung, treten neuen Gedanken kopfschüttelnd und mit Vorurtheilen entgegen, geben nichts auf Theorien, sondern fordern handgreifliche Beweise. Sie sind also durchaus Realisten. Auch ihre Freuden sind derb; sie lieben starke, sinnliche und geräuschvolle Genüsse, die leicht in Unmässigkeit ausarten. Aber hinter dieser spröden oder rohen Aussenseite birgt sich eine grosse Wärme und Weichheit des Gefühls. Sie sind leicht gerührt, mitleidig und theilnehmend, bei solchen Gelegenheiten auch freigebig und aufopferungsfähig, voller Verständniss für die feinen Reize des Familienlebens,

für das Kindliche und Naive, für das Anmuthige und Zarte und endlich für die Schönheit der landschaftlichen Natur. Man könnte glauben, dass sie jene rauhen Formen angenommen haben, um sich gegen ihre eigene innere Weichheit zu schützen, oder um das Zarte durch den Contrast des Groben zu heben.

In gewissem Grade sind diese Charakterzüge dem gesammten niederdeutschen Stamme, allen Bewohnern unserer nördlichen Küste gemeinsan; in ihrer höchsten und günstigsten Ausbildung zeigen sie sich aber in dem westlichen Theile dieser Region, im niederländischen Volke, vor Allem in den Provinzen, welche jetzt den belgischen Staat bilden. Zwischen Deutschland und Frankreich gelegen, damals noch meistens der Lehnshoheit des deutschen Reiches, zum Theil aber auch der der französischen Krone unterworfen, auch der Abstammung nach getheilt, theils germanischen, theils romanischen Ursprungs, verbinden sie mehr oder weniger die Eigenschaften beider Nationen. Die Wallonen, die Bewohner von Lüttich, vom Hennegau, der südlichen Theile von Brabant und Flandern, sind trotz ihrer französischen Sprache nicht völlige Franzosen; sie haben nicht die abstract verständige Consequenz, sind derber aber auch gutmüthiger, ausdauernder, geduldiger. Und ebenso haben die germanischen Niederländer, vielleicht schon durch eine stärkere Beimischung keltischen Blutes, vielleicht nur durch die stete Berührung und Mischung mit romanischen Stämmen, gewisse Züge, welche sie diesen annähern und von den deutschen unterscheiden. Selbst bei den Holländern ist dies erkennbar, noch mehr aber bei den Brabantern und Flamländern. Jene eigenthümliche Bescheidenheit, Formlosigkeit, Unbestimmtheit, welche den Deutschen anhaftet und ihnen ein energisches Handeln erschwert, die übertriebene Gründlichkeit, die sie verleitet, über dem Einzelnen die Harmonie des Ganzen zu vernachlässigen, fällt hier ganz fort und an ihre Stelle tritt eine grosse Entschiedenheit, ein starkes Selbstbewusstsein, ein Wohlgefallen an kräftigem Ausdrucke, das sogar leicht das richtige Mass überschreitet und so prunkhaft überladen oder in anderer Weise formlos wird. Da aber auch dies jene inneren Eigenschaften, die wir oben geschildert, namentlich das warme Gefühl für Religion und Natur nicht beeinträchtigt, so ist es begreiflich, dass dadurch die künstlerische Aeusserung desselben eher gefördert als gehemmt wird.

Die Geschichte gestattet uns, die allmälige Entstehung und Ausbildung dieser Nationalität und ihrer künstlerischen Anlage ziemlich genau zu verfolgen. Ihren Sitz haben beide, trotz der Bedeutung, welche das romanische Element für sie hatte, in den germanischen

Provinzen, besonders in dem germanischen Theile von Flandern, das schon frühe durch Gewerbthätigkeit und Handel zu materiellem Wohlstande gedieh. Bis zur Mitte des zwölften Jahrhunderts hatten sich diese Gegenden noch nicht zu geistigem Selbstgefühl und nationaler Individualität entwickelt. Selbst die Sprache unterschied sich noch nicht von der deutschen; es wurden verschiedene Dialekte gesprochen, welche sich meistens mehr dem niederdeutschen (sächsischen) annäherten, aber auch fränkische Elemente enthielten [1]. Erst gegen das Ende des zwölften Jahrhunderts, wo die flandrischen Städte schon in lebendigem Handelsverkehr standen und ein Uebergewicht über die benachbarten Provinzen erlangt hatten, bildete sich unter ihnen eine gemeinsame, ihnen eigenthümliche Sprache, welche sehr bald auch in literarische Anwendung kam. Es war dies indessen nicht die freie That ihres wachsenden Selbstgefühls, sondern eine Folge der Aenderungen, welche gleichzeitig in Deutschland und Frankreich eintraten. Während nämlich Frankreich einen gewaltigen Aufschwung nahm und französisches Ritterthum und französische Poesie auf ganz Europa und nicht am wenigsten auf das nahe und politisch verbundene Flandern einwirkten, gewann in Deutschland das Hochdeutsche die Herrschaft, also eine dem schwäbischen Dialekte nahestehende, dem Niederdeutschen schwer zugängliche Sprachform. Während daher die französische Literatur eine stärkere Anziehungskraft ausübte, verlor das Band, welches Flandern bisher an Deutschland gefesselt hatte, seine Kraft. Aber ganz in das französische Lager überzugehen, waren die Flamländer keineswegs geneigt, gerade jetzt, gerade im Gegensatz gegen das Hochdeutsche war die Liebe für die einheimische, zutrauliche Sprache, war das Gefühl ihrer nationalen Eigenthümlichkeit recht rege geworden. Es entstand daher jetzt eine niederländische Literatur, die zwar fast ausschliesslich nicht eigene Erfindungen, sondern nur wörtliche Uebersetzungen französischer Gedichte brachte, aber doch die Sprache bildete und das Nationalgefühl kräftigte. Dabei bemerkte man dann aber sehr bald, dass auch das Stoffliche jener französichen Rittergedichte dem einheimischen Volkscharakter nicht zusagte. Dieser ist derb, einfach, bürgerlich, entfernt sich nicht gern von dem Boden der wirklichen Natur; in diesen Gedichten war alles phantastisch, wunderbar, ausserordentlich; der niederländische Leser konnte bei dieser Häufung von Abenteuern und Wundern, bei den fast übermenschlichen Waffen-

[1]) W. J. A. Jonckbloets Geschichte der niederländischen Literatur. Deutsche Ausgabe, Leipzig 1870. Bd. I. S. 5 ff.

thaten der Helden und der Spitzfindigkeit ihrer Gefühle ein ungläubiges Lächeln oder einen leichten Spott kaum unterdrücken. Dass sich dennoch diese Uebersetzungsliteratur so lange erhielt, verdankte sie theils der engen Verbindung des niederländischen Adels mit der französischen Ritterschaft, theils den mystisch-christlichen Elementen, die dieser romantischen Poesie beigemischt waren, und sie auch den Städtern empfahlen. Aber dennoch fasste diese Romantik keine festen Wurzeln, brachte keine Nachahmungen hervor, sondern eine Opposition, welche dann eine bestimmtere Gestalt annahm und eine andere Gattung von Gedichten erzeugte, die dem niederländischen Volkscharakter besser entsprach. Dahin kann man zuerst das um die Mitte des dreizehnten Jahrhunderts entstandene berühmte Gedicht von Reinaert dem Fuchs zählen, das sich zwar auch als Bearbeitung eines französischen Gedichtes gab[1]) aber dem Stoff nach alten und wahrscheinlich niederdeutschen Ursprunges war. Der Bearbeiter verfuhr mit grössester Freiheit und schuf daraus ein Ganzes von durchaus niederländischem Charakter mit wahrhaft plastischer Anschaulichkeit und obgleich im Gewande der Thierfabel mit praktischer Anwendbarkeit und moralischer Tendenz. Fast gleichzeitig begann die Gattung, welche nachher am meisten gedieh, die didaktische Dichtung, als deren frühester Vertreter jener Jakob van Maerlant († nach 1291) erscheint, den man den Vater der niederländischen Dichtkunst genannt hat. Das Ziel seiner zahlreichen, aus vielen Tausenden von Versen bestehenden Werke ist durchaus reale Wahrheit und praktische Belehrung. Sein Hauptwerk, der Spiegel Historiael, eine populäre Bearbeitung der betreffenden Abtheilung aus dem grossen Speculum des Vincentius von Beauvais, bekämpft ausdrücklich die französische Poesie, „die Lügensprache des Gral und Parcival", und sucht seine Leser in die Weltgeschichte einzuführen, welche zwar durch die Sünde eine Kette von Kämpfen und Widersprüchen geworden, aber eben deshalb eine reiche Quelle der Belehrung sei, die er dann durch zahlreiche Excurse zugänglich zu machen sucht. Im vierzehnten Jahrhundert stieg dies lehrhafte Element; das ritterliche Epos verschwand oder wurde zu prosaischen Romanen verarbeitet und man liebte kürzere Gedichte, welche entweder Erzählungen mit praktischer Nutzanwendung oder Erörterungen über sittliche oder religiöse Fragen enthielten und entschädigte sich für diesen etwas trockenen Ernst durch derbe Possen, in denen menschliche Sünden und Schwächen dem Lachen Preis gegeben wurden. Je mehr so die

[1]) Jonckbloet a. a. O. S. 135 ff.

Poesie auf phantastische Erfindung verzichtete und sich auf dem Boden prosaischer Wirklichkeit hielt, desto stärker wurde das Bedürfniss sinnlicher Anschaulichkeit. Daher die Vorliebe für Allegorieen, also für eine Darstellungsweise, die dem Gedanken eine Körperlichkeit verleiht, dann die für dialogischen Vortrag und endlich für das Drama selbst. Die Kirche hatte auch hier schon längst ihre hohen Feste durch Darstellungen der heiligen Geschichte oder durch Moralitäten, allegorisch eingekleidete sittliche Lehren, zu beleben gestrebt. Dazu kamen jetzt auch weltliche Dramen ernsten oder komischen Inhalts. Solche Aufführungen wurden dann bald eine vielverbreitete Liebhaberei und ein Gegenstand städtischen Wetteifers; es bildeten sich daher Gesellschaften zum Zwecke einzelner Feste oder zu allgemeiner Vorübung auf solche Darstellungen, welche von den städtischen Behörden begünstigt und durch Beiträge unterstützt wurden, um ihren Aufführungen grössere Pracht zu geben. Aus ihnen gingen im 15. Jahrhundert die Kammern der Rhetoryker hervor, welche sich nachher noch mehrere Jahrhunderte als eine Eigenthümlichkeit der gesammten Niederlande erhielten. Sie waren indess nicht wie die deutschen Meisterschulen ein Erzeugniss der zünftigen Handwerke, sondern freie Vereinigungen zum Zwecke poetischer Uebung, aber sie trugen ebenso wenig wie jene, ja vielleicht noch weniger zur Hebung der Poesie bei. Auch sie übten zwar im Versemachen und forderten von ihren Mitgliedern ein Probestück, aber ihre Hauptaufgabe bestand in der Veranstaltung öffentlicher Aufführungen[1]), bei denen es sehr bald mehr auf Pracht und Glanz, als auf poetischen Werth ankam. Es waren Gegenstände des Wetteifers der Städte, welche solche Feste ausschrieben und dazu die anderen Städte einluden. Ueberhaupt war der Einfluss der burgundischen Fürsten, unter denen auch jene Kammern der Rhetoryker ihre Ausbildung erhielten, der Poesie keinesweges vortheilhaft. Sie liessen zwar ihre Gunst auch der Wissenschaft und Literatur zu Gute kommen, aber sie standen zu ihr in keinem innern Verhältniss. Sie sahen in dieser Begünstigung nur eine fürstliche Pflicht und ein Mittel des Ruhms. Es kam ihnen mehr auf das Stoffliche an, als auf das Geistige. Die Herzöge sowohl als die Grossen unterliessen nicht grosse Büchersammlungen anzulegen, aber es geschah dies mehr um schöne Schrift und Miniaturmalerei, als um die Wissenschaft zu befördern. Dass der Hof französisch sprach und glänzende Feste in dieser Sprache beging, entzog nicht bloss der einheimischen Dichtung den Einfluss

---

[1]) Guicciardini definirt sie ausdrücklich als zu diesem Zwecke gestiftet.

der höheren Stände, sondern wirkte selbst nachtheilig auf die Volkssprache ein und gab ihr, da sie nicht wie die französiche den Rückhalt eines grossen Mutterlandes hatte, eine Unsicherheit in der Wortbildung und eine bedenkliche Mischung mit Fremdwörtern. Schon an sich erlangt die Sprache eines kleinen Volkes nicht leicht die vielseitige Ausbildung, wie die einer grossen Nation; hier war sie überdies durch den Druck, welchen das Französische von ihrer Entstehung an auf sie geübt hatte, in ihrer Entwickelung gehemmt. Indem sie in poetischer Beziehung ausschliesslich auf die Wiedergabe französischer Erfindungen und Gedanken angewiesen war, hatte sie ihre Eigenthümlichkeit nur in Beziehung auf die praktischen, häuslichen und persönlichen Verhältnisse ausbilden können. Sie erlangte eben durch diese Beschränkung den Vorzug der Innigkeit und Vertraulichkeit, aber sie war kein geeignetes Mittel für den Ausdruck höherer Empfindungen und Gedanken; sie war nicht einladend, nicht fördernd für die Poesie. Allein dieser Mangel war nicht ohne Ersatz. Es ist eine bekannte Erfahrung, dass bei Einzelnen neben der Schwäche des Auges das Gehör, neben der beider höheren Sinne das Gefühl eine ungewöhnliche Feinheit erlangt. Ebenso ergeht es auch den Nationen; jeder Mangel ist mit einem Vorzug verbunden. Während daher hier die Poesie zurückblieb, wandten sich die besseren Kräfte der Musik und Malerei zu. Die Musik erlangte hier im 15. und 16. Jahrhundert eine Stufe der Ausbildung, wie sie noch nicht gehabt hatte; ganz Europa erkannte dies an. Die Niederlande, so meldete der venetianische Gesandte am Hofe Karls V., sind heutzutage die Quelle der Musik. Die Belgier, so urtheilt Guicciardini, sind die wahren Meister der Tonkunst; sie haben dieselbe zur Vollendung gebracht. Ebenso aber erging es der Malerei. Der Mangel der Poesie, also der Kunst, in welcher die Empfindung das Kleid des Gedankens annimmt, führt immer dahin, die Befriedigung in einer der Sinnlichkeit näher stehenden Form zu suchen. Er steigerte hier die Festlust und Schaulust in aussergewöhnlicher Weise. Niemals vielleicht hat die Welt so phantastische Feste, so glänzende Aufzüge gesehen, als diese Fürsten, diese reichen Städte sie veranstalteten. Man staunt über die verschwenderische Pracht der Kleidung, über die Mannigfaltigkeit der Maschinerien und Decorationen, über die Zahl der gleichgekleideten Theilnehmer zu Ross und zu Fusse, mit der die einzelnen Städte bei Wettspielen aufzogen. Allerdings waren dies nur Aeusserungen des Luxus und der Eitelkeit; aber immerhin waren sie eine Uebung des Auges, welche dieses auch für Leistungen der Malerei schärfer und anspruchsvoller machen und der Kunst den

Muth und das Interesse geben mussten, auf diesem Gebiete nach dem Höchsten zu ringen.

So lange die mittelalterliche Kunst überwiegend ideal und architektonisch gewesen war, hatten die Niederländer mehr einen passiven Antheil an ihr genommen. Sobald sie in das Stadium der Malerei getreten war, erwachte ihr Kunstgefühl, wenn auch sehr allmälig. Die wenigen in den Niederlanden erhaltenen Werke aus der der Erfindung der Brüder van Eyck unmittelbar vorhergehenden Zeit lassen noch keine erhebliche Aenderung erkennen, höchstens einzelne Spuren eines ziemlich formlosen Naturalismus. Dagegen finden wir unter den zahlreichen Künstlern, welche für die kunstliebenden Prinzen des französischen Königshauses arbeiteten, viele und zwar die angesehensten von niederländischer Herkunft, aus Brügge, Lüttich, Limburg, aus dem Hennegau und selbst aus Holland[1]; und ihre zum Theil noch erhaltenen Miniaturen lassen erkennen, dass sie die Gunst ihrer Herren vorzüglich ihrem naiven Naturalismus verdankten. Der künstlerische Beruf des Volkes zeigte sich also nicht sofort durch Gründung einer eigenen Schule, sondern nur als zufällige Begabung Einzelner und im Anschluss an den französischen Geschmack. Es ist merkwürdig aber erklärlich, dass die Niederländer hier sich vor den Eingeborenen auszeichneten und von den einheimischen Kennern diesen vorgezogen wurden. Die französische Kunst, in der Schule der Architektur an feste Unterordnung des Einzelnen unter das Ganze gewöhnt, überdies jetzt durch den Einfluss monarchischer Gesinnung und höfischer Bildung in dieser Richtung bestärkt, konnte sich nicht zu dem dreisten und heiteren Naturalismus und zu der tieferen Ausbildung des Individuellen entschliessen, welche jetzt zeitgemäss waren und selbst von den einheimischen Liebhabern gefordert wurden. Diese Beziehung zu der französischen Schule war für die Niederländer nicht bloss ermuthigend, sondern auch innerlich vortheilhaft; sie lernten dadurch, sich der Disciplin, die bei den Franzosen vielleicht schon allzu sehr herrschte, einigermassen zu unterwerfen und so ihren Naturalismus mit den Anforderungen höherer Ordnung und Harmonie zu verbinden. Aber freilich konnten sie bei den Resultaten dieser französisch-niederländischen Praxis nicht lange stehen bleiben; um sich mit äusserlicher Eleganz und anmuthiger Naivetät zu begnügen, waren sie zu realistisch, zu religiös, zu germanisch. Die Kunst war ihnen nicht bloss ein aristokratischer Lebensgenuss, sondern ein volksthümliches, religiöses Bedürfniss. Wenn den Romanen die scho-

[1]) Näheres oben Band VI. S. 554 ff.

lastisch durcharbeitete, auf der Autorität der Kirche ruhende Lehre genügte, verlangte der republikanische Sinn des germanischen Niederländers eine Ueberzeugung durch eigenes Gefühl, eine reale Anschaulichkeit. Er sehnte sich daher nach tieferer Wahrheit, nach kräftigerem Ausdrucke der Individualität, nach der vollen religiösen Poesie der Natur. Es bedurfte dazu der Begründung einer neuen Kunstrichtung. Bei jenen Leistungen auf französischem Boden hatten neben dem Flamländer, Limburger, Holländer auch Wallonen mitgewirkt; wie andere germanische Eigenschaften war auch das Naturgefühl, soweit es dazu nöthig war, auf sie übergegangen. Aber dieser höheren schöpferischen Aufgabe waren sie nicht gewachsen, diese konnte nur da gelöst werden, wo alle dazu erforderlichen Elemente in höchster selbstthätiger Kraft zusammentrafen. Dies war der Vorzug der flandrischen Gegend, deren rein germanische Bevölkerung nicht bloss durch ihre geographische Stellung, sondern auch durch politische Beziehungen in stete Berühung mit Frankreich und selbst mit dem französischen Königshause gerathen war. Mit ihren östlichen Nachbarn in Limburg und Holland theilten sie den entschiedenen Realismus, die durch die Natur des Landes begünstigte malerische Anlage und endlich jene von den Mystikern ausgehende, innige und demüthige Frömmigkeit. Aber schon hier mochte ein Unterschied zwischen beiden Regionen eintreten, indem im Osten die Fraterhäuser wirkten, welche vor Allem auf strenge Zucht und auf verständige Nüchternheit hinarbeiteten, während in Brabant und Flandern, besonders durch die von Johann Ruysbroek († 1381) im Kloster Groenendael gestiftete Schule mönchischer Devotion, jene ältere Richtung der Mystik sich erhielt, welche vor Allem auf fromme Liebesgluth drang und durch die Mittheilung von Visionen, sowie durch eine poetisch-allegorische Färbung der Sprache die Phantasie stärker in Anspruch nahm. Dazu kam denn die mächtige Anregung, welche einerseits der grossartige Handelsverkehr mit den verschiedensten Nationen, andrerseits das Festleben am burgundischen Hofe, das phantastische Schauspiel der französich gebildeten Ritterschaft gewährte, dann aber vor Allem das lebendige Selbstgefühl, welches die Freiheit und die Blüthe der mächtigen Städte den Bürgern einflösste. Die Innigkeit, die Naturliebe und der Idealismus des deutschen Volkes waren daher hier ein Mal mit dem formellen Talent für Ordnung und Eleganz, das sich in Frankreich ausgebildet hatte, und mit der dem keltischen Stamme eigenen Präcision und Entschiedenheit auf das Engste verbunden, und da der Reichthum nicht fehlte, der zu umfassenden Stiftungen die Neigung und die Mittel gab, so ist es begreiflich,

dass auch das Talent sich heranbildete, welches diese günstigen Umstände zu verwerthen wusste[1]).

---

[1]) In Schnaase's Nachlass fand sich die nachstehende Skizze einer Erörterung zur Geschichte des Kupferstichs, welche er in das 4. Kap. der Einleitung dieses VIII. Bandes zu verarbeiten wünschte. Da es gewagt wäre, die Andeutungen des Meisters in's Breite auszuführen, so folgt hier nur wörtlich, was von seiner Hand auf uns gekommen:

„Der Holzschnitt war wahrscheinlich die Veranlassung zur Erfindung des Kupferstichs. Ungewissheit, wo diese Technik erfunden, ob in Italien oder in Deutschland. Anekdote Vasari's von Maso Finiguerra. Es scheint indessen, dass die ältesten datirten Kupferstiche Deutschland angehören (1451 u. s. f. nach Passavant); jedenfalls waren die deutschen Kupferstiche wichtiger und einflussreicher auf die Entwickelung der gesammten Kunst, als die italienischen. Zweifelhaft ist aber, ob die Erfindung den Niederlanden oder den Oberdeutschen angehört, und es scheint, als ob beide Gegenden daran Antheil genommen. Hier der Meister E. S. und ähnliche frühere Kupferstecher, jedoch nur kurz zu erwähnen, und den Zusammenhang dieser Technik mit der Goldschmiedekunst herauszuheben. Zu bemerken, dass an und für sich der Kupferstich nicht eine neue Kunst geschaffen, sondern nur als ein Mittel sich dargeboten, die Zeichnung, welche ja die Grundlage der Malerei und schon längst namentlich in den Miniaturen vielfach geübt war, zu vervielfältigen und so einem grösseren Publikum zuzuführen. Er bildete aber einen bemerkenswerthen Gegensatz gegen die vollendete Malerei, wie sie zuerst durch die Schule der Brüder van Eyck geschaffen wurde und war insofern wichtig, als er gestattete, die Erfindung, das geistige Element der Kunst, von der materiellen breiteren Ausführung zu sondern und so auf das Ideal hinzuweisen. Der Kupferstich, wo er auch erfunden sein mag, kam daher auch bei allen Völkern des Abendlandes in Uebung und Anwendung und trug dazu bei, das Band, welches die christliche Kunst aller Völker vereinigte, fester zu knüpfen".

Zweites Buch.

Die Flandrische Malerschule.

Erstes Kapitel.

Hubert und Johann van Eyck.

Der Geschichte selbst müssen einige Worte über die Quellen derselben vorausgeschickt werden. Sie sind sehr mangelhaft; weder über die Stifter der Schule noch über irgend einen der nachfolgenden Meister besitzen wir Berichte nahestehender Zeitgenossen. Die Kunst war ihrem Publikum vorausgeeilt; während sie schon den individuellen Charakter der neuen Zeit annahm, wurde sie noch ebenso betrachtet und behandelt, wie die unpersönliche Kunst des Mittelalters. Man hielt sie noch nicht für einen Theil der Geschichte, für einen Gegenstand schriftlicher Aufzeichnung; die Gelehrten kümmerten sich nicht um sie, und die Künstler sowohl wie ihre Gönner waren nicht gewohnt, die Feder zu führen.

Nur Italien bildete eine Ausnahme; hier war die Kunst schon eine wichtige Angelegenheit von allgemeinem Interesse geworden, hier gab es schon eine Klasse von Schriftstellern, welche aus dem Geleise der bisherigen Wissenschaftlichkeit heraustretend sich gern mit aesthetischen Gegenständen beschäftigten. Daher ist es begreiflich, dass die frühesten Erwähnungen flandrischer Meister und der Erfindung der Oelmalerei sich bei italienischen Schriftstellern vorfinden. Wahrscheinlich noch vor dem Tode Johann's van Eyck (1440), jedenfalls bald nachher, waren Bilder desselben, sowie des Roger van der Weyden durch den Handel in den Besitz italienischer Fürsten und Kunstfreunde gelangt, deren Technik und Darstellungsweise grosses Aufsehen und Bewunderung erregten und jene schreiblustigen Gelehrten reizten, über sie und ihre Urheber zu berichten[1]. Einer

[1]) Die erste solcher Aufzeichnungen, die wir kennen, von Cyriacus von Ancona, ist in der That nur eine kurze Beschreibung eines Gemäldes von Roger, das er

derselben, Bartholomaeus Facius, widmete in seiner 1456 verfassten Sammlung von Lebensbeschreibungen berühmter Männer jenen beiden Künstlern eigne Biographieen; freilich sehr kurze, die ausser der Beschreibung jener Gemälde nur die ungeprüften und überdies nach den Rücksichten humanistischer Eleganz aufgestutzten Nachrichten enthielt, welche den Besitzern von den Verkäufern oder von einem der zahlreichen Italiener, die in Handelsgeschäften in den Niederlanden gewesen waren, zugekommen sein mochten[1].

Indessen ist er der erste, welcher der Erfindung der Oelmalerei gedenkt, freilich in sehr allgemeiner Weise, die den Mangel an Sachkenntniss und die italienische Neigung verräth, alles mit der Antike in Verbindung zu bringen[2]. Auch im weitern Verlaufe des fünfzehnten Jahrhunderts finden wir wiederholte Aeusserungen italienischer Schriftsteller, welche die Verdienste des Johannes und seines Schülers (denn dafür gilt er ihnen) Roger, der grossen Meister der Oelfarbe und des Colorits, als eine allgemein anerkannte Thatsache anführen und rühmen[3]. Die Vorliebe für diese Schule, die besonders in ge-

---

im Jahre 1449 bei dem Markgrafen von Ferrara gesehen hatte. Er bezeichnet den Wohnort Roger's richtig als Brüssel, erwähnt aber dabei beiläufig des „hochberühmten Johannes von Brügge.“ Vgl. die in den Antichità Picene tom. XV. p. 143 herausgegebene Stelle in den von Pinchart verfassten Anmerkungen zu der französischen Uebersetzung des Werkes von Crowe und Cavalcaselle über die altflandrischen Maler (Brüssel 1863 ff.) Band II. pg. CLXXVII, wo sich überhaupt sorgfältige und inhaltreiche Forschungen über die frühesten Quellen dieses Theils der Kunstgeschichte finden.

[1]) Diese Biographieen, in dem erst 1745 zu Florenz gedruckten Werke des Facius p. 46 und 48 enthalten, sind bei Morelli, Notizie d'opere di disegno p. 116 u. 238, bei Fiorillo kleine Schriften I. p. 191 ff. u. Geschichte der zeichnenden Künste II. p. 287, endlich bei Pinchart a. a. O. mitgetheilt. Dass Facius beide Maler ohne Angabe ihres Wohnorts mit dem Beinamen Gallicus bezeichnet, kann keinen Zweifel über die Identität der Personen erwecken, welche schon durch die Beschreibung der auch von anderen Schriftstellern erwähnten Gemälde festgestellt wird. Er wählt diesen, ihm eigenthümlichen Beinamen ohne Zweifel nur in antikisirender Weise, weil die Römer Belgien zu Gallien rechneten.

[2]) Joannes Gallicus nostri saeculi pictorum princeps judicatus est, litterarum nonnihil doctus, geometriae praesertim et earum artium, quae ad picturae ornamentum accederent, putaturque ob eam rem multa de colorum proprietatibus invenisse, quae ab antiquis tradita ex Plinii et aliorum auctorum lectione didicerat. Man kann in dieser Darstellung schon den Kern der Erzählung des Vasari im Leben des Antonello da Messina (Vol. IV. p. 75) finden.

[3]) So der Architekt Antonio Averulino (genannt Filarete) in seinem um 1460 geschriebenen, nur handschriftlich auf der Magliabecchiana befindlichen Tractat, aus welchem die Herausgeber des Vasari Band IV. S. 99 (coll. III. 291) die betreffende Stelle mittheilen. So ferner Giovanni Santi, der Vater Raphaels, in seiner Reimchronik (Passavant, Raphael von Urbino I. 471).

wissen Gegenden Italiens sehr gross war, bewirkte dann aber auch, dass Werke der spätern grossen Meister dahin gelangten, welche die Namen derselben unter den Künstlern und Kunstfreunden berühmt machten [1]). Daher konnte denn auch Vasari, dem damals noch keine bessere Quelle zu Gebote stand, in der ersten, im Jahre 1550 publicirten Ausgabe seines grossen Werkes, ausser der Geschichte der Erfindung der Oelmalerei durch Johannes, die er im Leben des Antonello von Messina erzählt, in dem der Oelmalerei gewidmeten Kapitel der Einleitung eine Liste von sieben oder acht zum Theil sehr verstümmelten Namen flandrischer Maler mittheilen. Das war nun zwar sehr wenig, aber immerhin ein Anfang kunstgeschichtlicher Behandlung und jedenfalls mehr, als man in den Niederlanden selbst um diese Zeit besass. Auch hier war zwar die Liebe zur Kunst und das Ansehen der Künstler im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts bedeutend gestiegen, aber das einzige uns bekannte und vor Vasari geschriebene Werk, welches den Zweck verräth, das Gedächtniss der berühmten Meister festzuhalten, ist nur ein phantastisches und schwülstiges Gedicht in französischer Sprache: La couronne margaritique des Jean Lemaire. Der Verfasser, in der Gegend von Valenciennes geboren, schrieb es in den Jahren 1508—1511, während er im Dienste der Erzherzogin Margarethe, Statthalterin der Niederlande, stand. Er fingirt, dass eine Krone für seine Gebieterin gefertigt werde und der Goldschmied bei dieser Arbeit von anderen Künstlern Besuch und Rath empfange, was ihm denn Gelegenheit giebt, die bedeutendsten, bei den damaligen Kunstfreunden beliebtesten Maler und Goldschmiede namentlich aufzuführen und ihren verschiedenen Verdiensten gemäss zu charakterisiren. Er beschränkt sich dabei keinesweges auf damals noch Lebende, auch nicht auf die flandrische Schule, sondern nennt ausser den Niederländern auch Franzosen und Deutsche, ja sogar den Italiener Donatello, aber er geht nicht über Johann van Eyck hinaus, den er „le roy des peintres“ nennt, und hat augenscheinlich das Gefühl, dass sie sämmtlich einer geschlossenen, jetzt geltenden Schule angehören, die er sogar anscheinend der antiken Kunst als gleichberechtigt an die Seite stellt [2]). Dies hat für uns ein gewisses

[1]) Den Beweis geben die zahlreichen flandrischen Kunstwerke, welche der Anonymus des Morelli a. a. O. in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts im Venetianischen fand und mit dem Namen der Urheber bezeichnete.

[2]) Nachdem er eine Zahl von neueren Künstlern auftreten lassen, sagt er ausdrücklich, dass er sie so sehr ehre:

Que les anciens jadis par longs sermons
Firent Parrhase et maints autres divers.

Interesse und auch sonst enthalten seine Angaben manches Belehrende, aber sie sind ohne Ordnung und Kritik zusammengestellt, oft nur dem Reim zu Liebe und können mithin den Mangel einer historischen Arbeit in keiner Weise ersetzen. Von der Vorliebe für die heimische Kunst giebt ausser dem Gedichte des Lemaire die Gemäldesammlung seiner Gebieterin, der Erzherzogin Margarethe, deren Inventarium wir besitzen [1]), von dem regen Kunsttreiben dieser Gegend das Tagebuch Albrecht Dürer's über seine niederländische Reise in den Jahren 1520 und 1521 den vollständigsten Beweis. Allein dennoch fand sich auch jetzt noch Niemand, der die damals noch leicht zu erlangenden Nachrichten über die Lebensverhältnisse der Künstler und über die Entstehung ihrer Werke gesammelt und aufgezeichnet hätte; Vasari's Werk war daher gerade für die nordischen Kunstfreunde eine höchst überraschende, Epoche machende Erscheinung, es öffnete ihnen plötzlich die Augen und erweckte ganz neue Gedanken in ihnen. Wir besitzen zwei Briefe an Vasari, welche dies in sehr lebendiger Weise äussern, beide ohne andere Veranlassung, bloss aus Dankbarkeit für den Gewinn, den ihnen die Lectüre gewährt, an Vasari gerichtet. Dominicus Lampsonius, ein Gelehrter und Sekretär des Bischofs von Lüttich, hat italienisch gelernt, um dies Buch lesen zu können und ist durch dasselbe in dem Grade künstlerisch angeregt, dass er sich nun selbst im Zeichnen und Malen versuchte. Lambert Lombardus, bekanntlich ein bedeutender Künstler, fasst das Kunsthistorische in's Auge, will der Verwandtschaft des Giotto und Gaddi mit nordischer Kunst weiter nachforschen und giebt einige nicht uninteressante Schilderungen deutscher und niederländischer Meister [2]). Beide Brief-

---

Nachricht über das Werk des Lemaire und Auszüge aus demselben, dessen zu Lyon 1549 gedruckte Ausgabe überaus selten ist, bei De Laborde, les ducs de Bourgogne. Vol. I. Introduction p. XXIV. ff., bei Crowe und Cavalcaselle, und besonders in den Noten von Pinchart a. a. O. p. 220.

[1]) L. de Laborde, Inventaire des tableaux, livres, joyaux et meubles de Marguerite d'Autriche. Paris 1850.

[2]) Der Brief des Lampsonius (v. 30. Oktober 1564) ist von Vasari seiner zweiten Ausgabe einverleibt (Vgl. die Ausgabe Lemonnier XIII. S. 156), der des Lombardus v. 27. April 1565 findet sich bei Gaye Carteggio III. p. 173. Sehr merkwürdig ist sein Urtheil über die mittelalterliche Kunst, wie er sie in Lüttich auf Glasgemälden und in Broncereliefs (er denkt vielleicht an das Taufbecken des Lambert Patras) sehe. Obgleich hier die Figuren meistens auf den Fussspitzen ständen und auch sonst mehr nach der Ueberlieferung als nach eignen Studien der Natur gemacht seien, gäben sie ihm mehr zu denken und befriedigten ihn mehr, als manche aus den letzten hundert Jahren. Meister Roger und Johann von Brügge hätten zwar den Künstlern in Betreff des Colorits die Augen geöffnet, ihre Nach-

schreiber wohnten in Lüttich, das keineswegs einen erheblichen Antheil an der niederländischen Kunstthätigkeit hatte; wie viel mehr ist dann eine gleiche Wirkung des Vasari'schen Buches in den Städten anzunehmen, die bereits eine historische Folge von Kunstleistungen vor Augen hatten. Bald nach der Absendung dieser Briefe kam denn auch in den Niederlanden ein Werk heraus, das wirklich einen Anfang niederländischer Kunstgeschichte machte. Sonderbarerweise war auch dies die Arbeit eines Italieners. Lodovico Guicciardini, ein Neffe des berühmten Geschichtsschreibers Francesco Guicciardini, in Florenz geboren, aber frühe in Antwerpen etablirt, ein vielseitig gebildeter Mann, beschloss sich durch eine „Beschreibung der Niederlande" nützlich zu machen, welche dann nach gründlichen Vorstudien im Jahre 1567 in Antwerpen erschien [1]. Hier kommt er nun in dem dieser Stadt gewidmeten Kapitel auf die Malergilde und giebt bei dieser Gelegenheit einen Ueberblick über die Entwickelung der flandrischen Schule, in welcher er viele Künstler und zwar häufig mit Anführung ihrer Werke nennt. Schon im folgenden Jahre war aber auch Vasari mit einer zweiten Ausgabe seines grossen Werkes fertig, welche unter anderen Zusätzen ein neues Kapitel über flandrische Künstler enthält. Die Materialien dazu hat er, wie er selbst bekennt, zum Theil von dem obengenannten Lampsonius brieflich, zum Theil durch eigne Bekanntschaft mit den in Italien studirenden niederländischen Künstlern erhalten. Die Uebereinstimmung selbst bei der Reihenfolge der Künstlernamen und bei gewissen Irrthümern lassen aber darauf schliessen, dass er auch das Werk des Guicciardini schon benutzt, oder doch (etwa durch Vermittelung des Lampsonius) Mittheilungen daraus gehabt hat.

Gleichzeitig mit der Arbeit des Guicciardini, oder sogar noch etwas früher, hatte auch der Maler Lucas de Heere zu Gent ein Werk von kunstgeschichtlicher Tendenz angefangen. In einer Künstlerfamilie im Jahre 1534 geboren und frühzeitig zur Malerei bestimmt, hatte er zugleich eine unwiderstehliche Neigung zur Poesie und liess

---

folger aber, sich mit Nachahmung ihrer Manier begnügend und nicht weiter denkend, hätten die Kirchen mit Bildern gefüllt, die kein anderes Verdienst besässen, als das schöner Farben. Und so kommt er zu einer ziemlich richtigen und anerkennenden Charakteristik Schongauer's und Dürer's, bei dem er nur beklagt, dass ihm die antiken Werke Roms nicht bekannt geworden.

[1]) Descrittione di tutti i Paesi bassi, Anversa 1567. Die Nachrichten sind in den Jahren 1560 u. 1561 gesammelt, die Dedication von 1566 datirt, so dass eine Benutzung des Inhalts zu Vasari's im Jahre 1568 erschienener Ausgabe wohl schon nach den Aushängebogen oder dem Manuscript geschehen sein konnte.

sich daher mit mehreren Gedichten allegorischen Inhalts vernehmen. Daneben begann er aber auch „Lebensbeschreibungen der berühmten Maler" in Reimen niederzuschreiben. Wie weit er damit gekommen, und ob seine Arbeit trotz dieser poetischen Form historischen Werth hatte, wissen wir nicht. Schon van Mander, der sein Schüler gewesen und dadurch von diesem Unternehmen Kenntniss hatte, konnte später, als er an die Arbeit seines eignen Werkes ging, wie er wiederholt beklagt, trotz grosser Bemühungen das Manuscript nicht mehr ausfindig machen. Lucas de Heere war durch die religiösen Unruhen, die jetzt begannen, aus seiner Laufbahn herausgerissen; er wurde 1568 aus seiner Vaterstadt verbannt und brachte den Rest seines Lebens unstät und wandernd zu. Das Aufgeben der begonnenen Arbeit und selbst der Verlust der Handschrift wären daher sehr erklärbar. Wunderbarer Weise ist dasselbe neuerlich (1824) wieder zum Vorschein gekommen, aber ebenso rasch wieder verschwunden. Die wenigen Auszüge, welche man in der Zwischenzeit daraus genommen, geben keine grossen Vorstellungen von dem Inhalte des Gedichtes, dessen Auffinden indessen immer noch zu hoffen ist[1]). Erst sein Schüler Karl van Mander (geb. 1548) wurde dann wirklich der Begründer der Geschichte der flandrischen Kunst. Er war eine ähnliche, leicht anregliche und vielseitig begabte Natur wie sein Meister, neben dem Beruf zur Malerei ein eifriger Verskünstler. Als Mitglied der Kammer der Rhetoryker zu Meulebeke von der damals aufkommenden Neigung zur dramatischen Poesie ergriffen, schrieb er umfassende Schauspiele, deren Aufführung er dann leitete und durch die von ihm gemalten Dekorationen schmückte. Nach beendigter Lehrzeit wanderte er nach Rom, arbeitete hier und demnächst am kaiserlichen Hofe in Wien mit grossem Erfolge und kehrte nun nach mehrjähriger Abwesenheit und als namhafter Künstler in seine Heimath zurück. Hier aber hatte inzwischen die Spannung zwischen den Provinzen und der spanischen Regierung ihre Höhe erreicht; Flandern erlitt alle Gräuel des Krieges, und van Mander entschloss sich endlich, im Jahre 1583, nach mehrjährigen Mühsalen und Leiden nach Holland auszuwandern, wo er durch seine Talente sehr bald

[1]) Die Klagen van Mander's im Schilder-Boeck (1604) fol. 198 u. 256. Die weitere Geschichte des Manuscripts in den angeführten Noten zu Crowe und Cavalcaselle Bd. II. p. XIII. und bei Michiels, Histoire de la peinture flamande (2. Aufl.) Bd. II p. 7, III p. 432. Die Auszüge aus dem Manuscript, welche Herr Delbecq publicirt, ebenda Bd. VI p. 70 ff. Näheres im Bulletin du bibliophile belge, 1846 p. 18 und bei Blommaert, De nederduitsche Schryvers van Gent. Gent 1861 p. 156.

eine günstige Stellung erlangte und bei der Ausführung zahlreicher Gemälde Musse zu nicht minder zahlreichen Gedichten und anderen Schriftwerken behielt. Das wichtigste derselben ist dann das Malerbuch (Het Schilder-Boeck), augenscheinlich ein Werk vieljährigen Fleisses, welches in den Jahren 1603 und 1604, zwei Jahre vor seinem frühzeitigen Tode in Harlem erschien. Das, was uns darin vorzugsweise, ja fast ausschliesslich interessirt, die Geschichte der niederländischen Künstler, bildet nur einen kleinen Theil des Ganzen. Carl van Mander hatte es auf etwas Erschöpfendes abgesehen. Voran geht ein grosses, 55 Blätter des engen Druckes füllendes Gedicht, in achtzeiligen Stanzen nach italienischer Weise, der „Grund der edlen Malerkunst“ genannt, in welchem er nach einer derben moralischen Ermahnung die Jünger über die einzelnen Theile des Kunstbetriebes belehrt. Er behandelt dabei die Zeichenkunst, Proportionen und Bewegungen des menschlichen Körpers, Anordnung der Historien, den Ausdruck der Leidenschaften und des Leidens, die Lichteffecte, Landschaften, Thiere, Gewandung und endlich noch in vier Kapiteln die Lehre von der Farbe. Trockene Regeln mischen sich charakteristisch genug mit schwülstigen Naturschilderungen und mythologischer Gelehrsamkeit. Darauf folgen drei prosaische, geschichtliche Bücher, die Lebensbeschreibungen zuerst der berühmten antiken, dann der modernen italienischen und endlich der niederländischen und hochdeutschen Maler, dies letzte Buch von gleichem Umfange, wie das die Italiener betreffend. Den Beschluss macht dann sonderbarer Weise eine Auslegung der Metamorphosen des Ovid, welche als Anleitung zur Ausbildung der Figuren dienen soll. Bei der italienischen Kunst ist er, wie er wiederholt bekennt, hauptsächlich dem Vasari gefolgt, nur dass er die Nachrichten von späteren, ihm in Italien bekannt gewordenen Künstlern hinzufügt. In Beziehung auf die Niederländer und Deutschen fehlte es an solcher Vorarbeit, hier musste er selbst die einzelnen Nachrichten sammeln und ordnen. Vasari hatte noch einzelne Quellen gehabt; den Commentar des Ghiberti, das Buch des Cennini und die „Aufzeichnungen alter (florentiner) Maler“, deren er zuweilen erwähnt [1]). Van Mander war nicht so glücklich; die wenigen Citate, die wir bei ihm vorfinden, sind Verse, hauptsächlich die des obenerwähnten Lampsonius, welche sich unter den von Hieronymus Cock in Antwerpen gestochenen und im Jahre 1572 herausgekommenen Porträts niederländischer Maler befinden, dann einige Gedichte von Lucas de Heere oder von Ungenannten, sämmtlich in dem pomphaften

[1]) Vgl. Band VII. dieses Werkes 2. Aufl. S. 242.

Style, den man damals liebte und sehr arm an factischen, besonders chronologischen Nachrichten. Diese aus öffentlichen Urkunden zu erforschen, konnte ihm nicht einfallen; es bestanden noch keine dazu geeigneten Archive, es war überhaupt ein den damaligen Begriffen der Geschichtsschreibung und seiner künstlerischen Natur ganz fremder Gedanke, und würde die Beendigung des von ihm beabsichtigten umfassenden und übersichtlichen Werkes in's Unendliche verzögert haben. Er war daher im Wesentlichen auf persönliche Erkundigungen angewiesen, auf die Anschauung der noch vorhandenen Gemälde und die Einziehung der darüber an Ort und Stelle überlieferten, mit einander zu vergleichenden Nachrichten. Dieser Aufgabe hat er sich mit Fleiss, Umsicht und Begeisterung unterzogen und sich grosse, bleibende Verdienste um die Kunstgeschichte erworben. Vielleicht wäre ein solches Unternehmen besser gelungen, wenn es hundert oder doch fünfzig Jahre früher, jedenfalls vor den religiösen Wirren und Leiden des Krieges ausgeführt wäre. Das war aber unterblieben, und so war es ein Verdienst, dass es jetzt geschah, gewissermassen in der zwölften Stunde, wo zwar schon manche Erinnerungen verblichen, manche edlen Werke zerstört oder vergessen sein mochten, wo aber das Verständniss für die ältere heimische Kunst noch nicht in dem Grade, wie später, verloren, und Vieles, was später durch Vernachlässigung unterging, noch wohl erhalten war. Van Mander's Werk war daher in den darauffolgenden zwei Jahrhunderten, wo unter der Herrschaft eines falschen oder einseitigen Geschmacks jene ältere hochbedeutende Kunst völlig verkannt wurde, die einzige und unschätzbare Quelle für die Geschichte derselben.

Auch für das wiedererwachende Verständniss dieser Kunst in der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts war sein Werk als das einzige Mittel der Orientirung und als Ausgangspunkt zu tieferen Studien von höchstem Werthe. Nun freilich traten aber neben den Vorzügen auch die Mängel des Werkes in's Licht. Die übergrosse Verehrung für Vasari, der doch bei diesen fremden Künstlern seiner Phantasie ziemlich freien Spielraum gelassen und nicht selten durch Entstellung oder Verwechselung der ausländischen Namen gesündigt hatte, dann die eigene Neigung für pikante, romanhafte Hergänge und endlich der Mangel an Kritik, der nicht blos bei dem Künstler verzeihlich, sondern ihm mit den meisten seiner Zeitgenossen gemein war, hatten Irrthümer, die Schwierigkeit genaue Nachrichten zu erlangen, über welche van Mander selbst in der Vorrede klagt, und die Nothwendigkeit persönlicher Erkundigungen hatten Lücken und Ungleichheiten erzeugt, die um so nachtheiliger wirkten, je mehr

man sich auf das wichtige Buch stützte und logische Schlüsse aus seinen Angaben zu ziehen suchte. Der Versuch, die bei steigender Vorliebe für diese ältere Schule zahlreich zum Vorschein kommenden Gemälde unter die bei van Mander genannten Maler zu vertheilen, führte zu einer Menge von gewagten und wechselnden Hypothesen, die bald wieder aufgegeben werden mussten, und erzeugte den Wunsch, durch das Studium der jetzt wohlgeordneten und zugänglichen Archive einen festen Boden für die Kunstgeschichte zu erlangen. Der hierdurch angeregte Eifer der Forschung hat uns denn auch eine reiche, noch täglich wachsende Ausbeute urkundlicher Notizen verschafft, die zum Theil sehr fruchtbare Aufklärungen über die Lebensschicksale der bedeutenderen Künstler und dadurch über ihr Verhältniss zu den ihnen zugeschriebenen Gemälden gewähren, daneben aber auch neue Schwierigkeiten erregen. Wir erfahren nämlich dadurch, dass neben der kleinen Zahl von bereits bekannten Künstlern eine sehr viel grössere Zahl bisher völlig unbekannter existirte, und darunter nicht wenige, welche nach der Bedeutung der ihnen ertheilten Aufträge und der Höhe der ihnen bewilligten Zahlung bei ihren Zeitgenossen in gleicher oder gar grösserer Achtung gestanden zu haben scheinen. Es wird dadurch zweifelhaft, ob jene Künstler, deren Namen wir durch van Mander, also eigentlich auf dem Umwege über Italien, erfahren haben, diesen Vorzug ausschliesslich ihrem Verdienste verdanken, so dass sie wirklich die höhere Kunst jener Zeit repräsentiren, oder ob dabei der Zufall mitgespielt, so dass unter jener grossen Zahl der bloss urkundlich bekannten neben der Masse bloss handwerklicher Arbeiter auch einzelne bedeutende Meister verborgen sind, denen die Geschichte ihre richtige Stelle vindiciren müsste. Dieser Zweifel kommt namentlich da zur Sprache, wo vorzügliche Gemälde dieser Schule ohne zuverlässige Angabe ihres Urhebers auf uns gelangt sind. Nach der bisherigen Praxis war man gewohnt, solche Gemälde nach ihrer anscheinenden Verwandtschaft mit anderen einem jener bekannten Namen zuzuschreiben. Bei der jetzigen Lage unserer Kenntnisse erscheint dies zu gewagt; man wird sich beschränken müssen, dies nur da zu thun, wo sehr bestimmte, nachweisliche Anzeigen für die Identität des Meisters sprechen, im Uebrigen aber den Namen des Urhebers dahingestellt sein zu lassen. Der Nachtheil, der dadurch entsteht, ist nicht so gross, wie er auf den ersten Blick scheinen könnte. Die flandrische Schule ist noch nicht in dem Grade, wie die späteren Schulen, von der Persönlichkeit der Meister abhängig. Sie trägt zwar an sich und durch den mächtigen Aufschwung, mit dem ihre ersten Begründer sich über die bisherige Ueberlieferung

erheben, das Gepräge des Individualismus, aber sie behält bei ihren Nachfolgern noch immer den traditionellen Charakter und geht sehr langsam über die ersten Erfolge hinaus, wobei dann nur sehr wenige hervorragende Meister die Leitung haben und die Stufen des allmäligen Fortschreitens bezeichnen. Es scheint daher rathsam, zuerst die Geschichte dieser hervorragenden Meister durch möglichst scharfe Sonderung des vollständig Erwiesenen von dem Ungewissen und so das Gerüst der Geschichte und des Entwickelungsganges möglichst festzustellen und demnächst zu versuchen, wie sich die zweifelhaften Erscheinungen demselben anfügen[1]). Schon die Lebensverhältnisse der Begründer der Schule, des Hubert und Johann van Eyck, sind uns nur mangelhaft bekannt. Unsere ersten Berichterstatter Facius, Averulino, Giovanni Santi, selbst Vasari in der ersten Ausgabe seines Werkes nennen Hubert gar nicht und rühmen Johannes, den grossen, den berühmten Johannes, als den Erfinder der neuen Malweise. Auch in den Niederlanden war Hubert's Name völlig in Vergessenheit gerathen. Albrecht Dürer, der bei seiner niederländischen Reise im Jahre 1520 den Genter Altar sah und bewunderte, nennt ihn schlecht-

---

[1]) In der Literatur über die flandrische Schule gebührt Waagen eine hervorragende Stelle, indem er durch seine schon 1822 erschienene Schrift: Ueber Hubert und Johann van Eyck den Anfang gründlicher Forschung machte und damit sein Leben hindurch rastlos fortfuhr. So u. a. im Kunstblatt 1824 S. 89 ff. 1847 S. 161 ff. 1850 S. 21 und endlich in seinem Handbuch der deutschen und niederländischen Malerschulen, Stuttgart 1862 (vorher in englischer Sprache, London 1860). Neben ihm geben allgemeine Darstellungen dieser Schule Passavant, Kunstreise durch England und Belgien 1833 und im Kunstblatt 1841 Nro. 3 ff. 1843 Nro. 54 ff. und sonst vielfach; meine Niederländischen Briefe (1834); Alfred Michiels, Histoire de la peinture flamande et hollandaise, Vol. II. (1845) und demnächst in zweiter, sehr vermehrter und auf die flandrische Malerei beschränkter Auflage, Paris und Brüssel 1865 ff., 9 Bände, von denen Band I—V die altflandrische Schule enthalten; Crowe and Cavalcaselle, The early flemish painters, London 1857 II. Aufl. 1872, in französischer Uebersetzung von Delepierre (les anciens peintres flamands, Brüssel 1862—63) mit wichtigen Noten von Pinchart und Ruelens und in deutscher Original-Ausgabe, bearbeitet von A. Springer, Leipzig 1875; endlich Hotho, die Malerschule Huberts van Eyck nebst deutschen Vorgängen und Zeitgenossen, Berlin 1855, 1858, 2 Bände, leider unvollendet und derselbe, Geschichte der christlichen Malerei, Stuttgart 1872, bis jetzt nur 3 Lieferungen. Zahlreiche Notizen hat G. Rathgeber, Annalen der Niederländischen Malerei, Formschneide- und Kupferstecherkunst, Gotha 1844, fol. zusammengestellt. Unter den Zeitschriften sind besonders der Messager des sciences et des arts de la Belgique etc., Gand 1823 ff. (gewöhnlich als Messager de Gand citirt) und Le Beffroi herausgegeben von James Weale, Brügge 1863 ff., vorzüglich der flandrischen Kunst gewidmet. Ueber die Resultate der archivalischen Forschungen giebt eine sehr anschauliche Darstellung Edmond de Busscher, Recherches sur les peintres Gantois, Gand 1859.

weg: „des Johannes Tafel“. Auch Marc van Vaernewyck, ein belgischer Autor, der in seiner 1562 erschienenen poetischen Schilderung der Alterthümer von Flandern diese Altartafel als ein Werk bezeichnet, das an geistreicher Erfindung und malerischer Kunst in ganz Europa schwerlich seines Gleichen habe, nennt als den Meister desselben nur Jan van Eyck, der aus Maaseyck, einem kleinen Städtchen im rauhen Lande von Kempen, stamme und rühmt, dass Gott in noch rauher Zeit dem Lande einen so grossen Künstler gesandt habe[1]. Erst einige Jahre darauf scheint derselbe Schriftsteller von Hubert erfahren zu haben; in seinem „Spiegel niederländischen Alterthums“, der erst 1568 erschien, aber zufolge der Vorrede schon 1566 vollständig redigirt war, nennt er ihn neben Johann als einen sehr ausgezeichneten Künstler, theilt seine Grabschrift mit und erwähnt sogar, dass er jene berühmte Altartafel angefangen habe. Ungefähr gleichzeitig kommt er dann auch bei Guicciardini in seinem Reisewerke (1567) vor, doch so, dass Johannes noch immer die bedeutendere Persönlichkeit, Hubert nur als sein Gehülfe erscheint, der stets mit ihm zusammen gearbeitet habe[2], und gleich darauf bei Vasari in dem seiner zweiten Ausgabe (1568) hinzugefügten Kapitel über verschiedene flandrische Künstler, der ihn aber leichthin und gewissermassen nur als den Bruder des grossen Johannes erwähnt. Um diese Zeit mehren sich die Zeugnisse über Hubert. Wie es scheint, war man in den Niederlanden darauf aufmerksam geworden, dass er mit Unrecht in Vergessenheit gerathen sei und suchte daher seinen Namen mit der bisherigen Tradition in Verbindung zu bringen. Peter Opmeer, ein gewissenhafter holländischer Schriftsteller, der ein langes Leben hindurch die Materialien zu seinem, erst 16 Jahre nach seinen Tode, 1611 erschienenen „Opus chronographicum“ sammelte, stellt ihn seinem Bruder Johann ganz gleich und nennt ihn mit diesem zum Jahre 1410 nicht nur als Maler ersten Ranges, sondern auch als Miterfinder der Oelmalerei[3]. In ähnlicher Würdigung erscheint er dann in den Gedichten des Lampsonius und Lucas de Heere, welche van Mander

[1]) Vgl. die Nachrichten über die verschiedenen Werke und Aeusserungen des Marc van Vaernewyck bei Ruelens ad Crowe und Cavalcaselle a. a. O. p. XLIX.

[2]) Descrittione etc. 1567 p. 97: Fari a pari di Giovanni andava Huberto suo fratello, il quale viveva e dipingeva continuamente sopra le medesime opere insieme con esso fratello.

[3]) Opus chronographicum orbis universi.

„1410: Hac tempestate floruerunt Gandavi Joannes Eickius cum Huberto, fratre suo majore natu, summi pictores. Quorum ingeniis primum excogitatum fuit, colores terere oleo seminis lini etc.“ Vgl. Ruelens zu Crowe u. Cavalcaselle pag LXV.

mittheilt. Unter den bei Hieronymus Cock 1571 erschienenen Malerbildnissen befand sich auch das des Hubert, zu welchem Lampsonius die Verse machte; er rechnet ihm darin ausser dem Verdienste an der Genter Tafel, das ihm mit seinem Bruder zukomme, auch das an, dass dieser sein Schüler gewesen. Lucas de Heere scheint zu schwanken; er rühmt bei einer Schilderung des grossen Altarwerkes, welches Hubert begonnen habe, an diesem die künstlerischen Eigenschaften, welche eine so grossartige Erfindung voraussetze, fügt aber hinzu, dass Johann, obwohl jünger, der bessere gewesen und dass dieser, „wie ein Italiener geschrieben, dem man glauben dürfe," die Oelfarbe erfunden habe. Er lehnt also gewissermassen die Verantwortung für diese Nachricht ab und überlässt sie Vasari; denn dass er diesen meint, wird durch die Erwähnung der drei von Vasari genannten Bilder Johann's ausser Zweifel gesetzt. Auch van Mander äussert sich schwankend; er nennt Hubert einen sehr kunstreichen Maler, Johann seinen Schüler, erzählt die Erfindung der Oelmalerei durch den letzteren augenscheinlich nach Vasari, lässt dann beide Brüder diese Erfindung gemeinschaftlich ausbeuten, rühmt als das trefflichste, von ihnen gemeinsam geschaffene Werk jenen Genter Altar, fügt aber doch die Aeusserung hinzu, dass Johann, obgleich der jüngere, seinen Bruder in der Kunst übertroffen habe. Man sieht, beide, sowohl van Mander wie Lucas de Heere, wollten Hubert höher stellen, als es bisher geschehen war. Sie wussten, dass Hubert der ältere, der Lehrmeister des anderen gewesen, dass die Tradition ihm bei jenem herrlichsten aller Gemälde die Erfindung, also die Hauptsache, und den Anfang zuschreibe, sie kannten die in derselben Kirche befindliche, bei van Mander abgedruckte Inschrift auf dem Grabe Hubert's, die ihn „in Schildereien sehr hochgeehrt" nennt. Aber sie wagen nicht von Vasari's Angaben abzuweichen; sie drehen und wenden sich, um sie mit diesen neuen, Vasari unbekannt gebliebenen Umständen zu vereinigen, van Mander geht sogar so weit, die Ueberlieferung, dass Hubert jenes Altarwerk angefangen habe, obgleich Lucas de Heere sie als wahr anerkannte, in Zweifel zu ziehen.

Auch sonst sind unsere Nachrichten über die Lebensverhältnisse beider Brüder sehr lückenhaft. Ihr Geburtsort war Maaseyck, ein Städtchen an der Maas nördlich von Maestricht; einen urkundlichen Beweis dafür besitzen wir nicht, aber das Geschichtswerk des Marcus van Vaernewyck, das bei van Mander abgedruckte Gedicht des Lucas de Heere († 1584) und endlich van Mander selbst geben es an, und der Umstand, dass Herzog Philipp nach dem Tode Johann's van Eyck einer Tochter desselben ein Reisegeld behufs ihres Eintritts in ein

Kloster zu Maaseyck bezahlen liess[1]), dient wesentlich zur Bestätigung. Ihre Geburtszeit kennen wir nicht genau; Hubert's Grabschrift gibt zwar das Jahr seines Todes (1426), aber nicht das Alter, welches er erreicht. Van Mander spricht unbestimmt; Hubert müsse, soviel man wissen könne, ungefähr 1366, Johann etliche (oder, wie er nachher sagt, ein gutes Theil) Jahre später geboren sein. Zwei Gestalten auf dem Genter Altar und zwar auf der Tafel der gerechten Richter galten, wie schon Lucas de Heere und van Mander angaben, als Bildnisse der beiden Brüder und haben ohne Zweifel auf die Vorstellung von ihrer Altersverschiedenheit eingewirkt. Der eine der beiden Köpfe trägt augenscheinlich ältere Züge, und man hat geglaubt, danach das Alter Hubert's auf etwa 50 bis 60 Jahre, das des jüngern Bruders auf 30 bis 35 schätzen zu dürfen. Allein eine solche Würdigung ist immer sehr unsicher; die Wirkungen feinerer oder schwächerer Körperbildung sind schwer von denen des Alters zu unterscheiden, und man wird denen nicht widersprechen dürfen, welche eine so grosse, ohnehin bei Geschwistern selten vorkommende Differenz nicht zugeben wollen und sie nur auf etwa 15 Jahre schätzen[2]). Von dem Stande ihres Vaters wissen wir nichts; da ausser beiden Brüdern auch ihre Schwester Margaretha als Malerin gerühmt wurde[3]), und mithin die Kunst im Hause einheimisch gewesen zu sein scheint, könnte man auch im Vater einen Maler vermuthen. Dies würde dann die Ursache sein, dass Hubert's Lehrmeister, wie schon van Mander bemerkt, unbekannt geblieben[4]). Ueber das erste Auftreten beider

[1]) De Laborde, Les ducs de Bourgogne I. p. 395 (nro. 1407). Auch der Umstand ist zu erwähnen, dass nach Hubert's zu Gent erfolgtem Tode die Hinterbliebenen eine nur den Fremden auferlegte Steuer zahlten. Carton, Les trois frères van Eyck, Bruges 1848 p. 37. Hotho II. 150.

[2]) In der Liste chronologischer Daten, welche Herr Delbecq aus dem zu seiner flüchtigen Einsicht gelangten Manuscript des Lucas de Heere extrahirt hat (S. oben S. 108), soll Hubert's Geburtsjahr auf 1366, das des jüngeren Bruders aber auf 1381 bestimmt sein. Michiels a. a. O. Vol. V. p. 447 mit Bezugnahme auf eine Publication jener Liste durch Edmond de Busscher.

[3]) Lucas de Heere bei van Mander:

„Die met haer schilderije oock menigh heeft verwondert". Dass auch Lambert van Eyck, der allerdings wie Johann als varlet de chambre im Dienste des Herzogs stand und ausdrücklich (bei Gelegenheit eines Antrags über die Grabstätte Johann's) als frater domini Johannis de Eyck solemnissimi pictoris bezeichnet wird, ebenfalls Maler gewesen, ist völlig unerwiesen. Vgl. de Laborde, Les Ducs de Bourgogne I. p. CIII. u. CXX. p. 257. Hotho a. a. O. II. 208 ff. Michiels a. a. O. II. 240.

[4]) Héris, Mémoire sur le caractère de l'école Flamande etc. (1855) p. 57 ff. u. Michiels a. a. O. II. p. 95 ff. haben die Hypothese aufgestellt, dass Hubert seine

Brüder fehlen uns ebenfalls alle Nachrichten; gewisse urkundliche Notizen [1], aus denen man eine frühe Anwesenheit der Familie in Gent sowie die gleichzeitige Aufnahme beider Brüder in die dortige Malergilde und andere Hergänge erweisen wollte, haben sich als irrig oder nicht auf sie bezüglich ergeben. Ueber Hubert haben wir in der That gar keine anderen urkundlichen Nachrichten, als die, welche sein Grab und die später zu erörternde Inschrift auf dem Genter Altar gewähren. Es geht daraus hervor, dass er wenigstens im Jahre 1424 ein sehr angesehener Maler in Gent war, der einen bedeutenden Auftrag erhielt, aber vor der Vollendung desselben im Jahre 1426 starb [2].

Schule in Lüttich gemacht habe. Allein die Gründe, welche sie dafür geltend machen, sind zu schwach. Der Aufenthalt des im ersten Viertel des elften Jahrhunderts verstorbenen italienischen Malers Johannes, der in Lüttich lebte, nachdem er im Auftrage Otto's III. im Münster zu Aachen gemalt hatte, kann unmöglich ausreichen, um daselbst eine im 14. Jahrhundert bestehende byzantinisirende Malerschule anzunehmen, von der wir sonst keine Spur haben. Eher könnten wir an das nähere Maestricht denken, das uns im 13. Jahrhundert neben Köln als einer der vorzüglichsten Sitze der Malerei genannt wird. Aber auch dies ist eine unerweisliche Vermuthung.

[1] Da diese Notizen früher für ächt gehalten wurden und daher nicht selten von bedeutenden Schriftstellern ihren Ausführungen zu Grunde gelegt sind, glaube ich sie hier aufnehmen, der Kürze halber aber die Gründe, welche ihre Anwendbarkeit ausschliessen, nicht speciell erörtern, sondern nur die Stellen, wo diese angegeben sind, anführen zu müssen:

a) In den Registern der Brüderschaft unsrer lieben Frauen mit den Strahlen zu Gent soll im Jahr 1412 die Aufnahme eines Meisters Hubrecht van Hyke im Jahre 1418, die einer Mergriete van Hyke eingetragen sein, worunter man, da Verstümmelungen von Bei- und Familiennamen in den Urkunden jener Zeit höchst gewöhnlich sind, die Geschwister van Eyck verstehen könnte. Das Register, aus welchem man diese Nachricht entnommen haben wollte, ist aber nach sorgfältigen Nachforschungen in den Archiven zu Gent nicht aufzufinden gewesen, so dass dabei irgend ein Irrthum stattfinden muss. Ruelens ad Crowe p. XL.

b) Die Nachricht, dass Johann van Eyck im Jahr 1420 der Malergilde in Antwerpen in feierlicher Sitzung einen von ihm in Oel gemalten Kopf überreicht habe, scheint ganz irrig und auf einer Verwechselung mit Albrecht Dürer, der im Jahre 1520 sein Porträt der Gilde schenkte, zu beruhen. Vgl. Pinchart ebenda p CXCII.

c) Auch die Notiz, dass Hubert und Johann van Eyck im Jahre 1421 die Aufnahme in die Malergilde zu Gent unentgeltlich erlangt und zwar zu Ehren der eben verstorbenen Gemahlin Philipp des Guten, Michaela von Frankreich, welche sie sehr geliebt, findet sich nur in einer späteren Abschrift des Registers, welche viele Fehler enthält und ist in jeder Beziehung unwahrscheinlich und verdächtig. Ruelens a. a. O. p. XLI.

[2] Nach einer ebenda p. XLVI. gegebenen Mittheilung hat Herr de Busscher im Archiv von Gent eine Notiz entdeckt, zufolge welcher der Magistrat von Gent im Jahre 1424 das Atelier Hubert's besucht habe, um ein dort in Arbeit be-

Auch bei Johannes ist die Geschichte seiner Jugend unaufgeklärt. Wann er seinen Geburtsort Maaseyck verlassen, an welchem Orte er Hubert's Schüler war, wo er Meister wurde, das alles ist uns unbekannt. Seine Geschichte beginnt damit, dass wir ihn als Maler und „Varlet de chambre" im Dienste jenes unruhigen Prinzen Johann von Bayern finden, der zuerst (von 1390 bis 1418) Bischof von Lüttich war, dann resignirte, sich verheirathete und so Herzog von Luxemburg, Brabant und Holland wurde. Wann dies Dienstverhältniss begann und ob es damit im Zusammenhang steht, dass unser Künstler an den Ufern der Maas geboren war, wo der Herzog als Bischof von Lüttich residirt hatte, ist unbekannt. Urkundlich erwiesen ist nur, dass Johann van Eyck vom October 1422 bis zum September 1424 im Haag und im Dienste des damals dort wohnenden Herzogs stand und von demselben Gehalt bezog[1]), dass er sich dann aber, bald nach dem Tode dieses seines ersten Herrn (Januar 1425) in Flandern befand, wo er nun mit Beziehung auf jene frühere dienstliche Stellung und mit gleichem Titel, vermöge einer in sehr ehrenvollen Ausdrücken abgefassten Urkunde vom 19. Mai 1425 in die Dienste Philipps von Burgund, also in sehr viel günstigere Verhältnisse trat[2]). Die Rechnungen der herzoglichen Hofhaltung ergeben, dass er bei diesem seinem Herrn in grosser Gunst stand und ihm nicht bloss als Maler, sondern auch als Gesandter diente. Vom August 1425 ab tritt er in Lille auf, wo er, wie es scheint, bis zum Sommer 1428 beschäftigt war. Im Jahre 1426 inzwischen wurden ihm wiederholt nicht unbeträchtliche Zahlungen geleistet für geheime Reisen, die er im Dienste des Herzogs machen sollte und bereits gemacht hatte[3]). Im Jahre 1427 erhielt er ausser

---

findliches Werk zu besichtigen. Sie würde nicht uninteressant sein und die Vermuthung begründen, dass das Genter Altarwerk damals bereits weit vorgeschritten war.

[1]) Wie dies nach der Entdeckung von Pinchart die im Archiv im Haag befindlichen Rechnungen der Grafen von Holland ergeben. Vgl. das Bulletin de l'Académie de la Belgique, T. XVIII. Brux. 1864.

[2]) Vgl. de Laborde, a. a. O. Vol. I. p. 206 und danach bei Waagen im Kunstblatt 1850 S. 27. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. p. 50 und deutsche Originalausgabe von A. Springer, p. 81. Pinchart a. a. O. p. CXCI. Michiels II. 213.

[3]) Vgl. überall die Rechnungsauszüge bei de Laborde a. a. O. Die im Texte erwähnten Zahlungen (p. 225 u. p. 242 daselbst) wurden im August und Oktober geleistet, „à cause de certains loingtains voyaiges secrets etc." Ob beide Zahlungen sich auf eine und dieselbe Reise, die eine als Vorschuss, die andere als Abrechnung, bezogen, so dass demnach die Reise die Dauer von zwei Monaten in Anspruch ge-

seinem feststehenden Gehalt ein Geldgeschenk. Im Jahre 1428 bezahlte der Herzog Miethzins eines Hauses, in welchem Johann auf seinen Befehl gewohnt habe und zwar wahrscheinlich in Lille[1]. In demselben Jahre wurde ihm der interessante Auftrag, die Gesandtschaft des Herzogs an den König von Portugal zu begleiten und das Porträt der Prinzessin Isabella, der nachherigen Gemahlin seines Herrn, zu malen, ein Auftrag, der ihn bis ins folgende Jahr abwesend hielt[2]. Den Auftrag, das von seinem Bruder unfertig hinterlassene Altarwerk für die Kathedrale von Gent zu vollenden, wird ihm der Besteller Jodocus Vydts wahrscheinlich gleich nach dem Tode desselben im Jahre 1426 gegeben haben; jene vielfachen Aufträge des Herzogs erklären hinlänglich, dass die Vollendung erst (wie die Inschrift ergiebt) im Mai 1432 erfolgte. Im Jahre 1434 übernahm der Herzog Pathenstelle bei dem Kinde des Malers, und in demselben Jahre erliess er eine Verfügung an seine Rechnungskammer, in welcher er derselben aufgiebt, diesem seinem geliebten Diener und Maler keine Hindernisse bei Auszahlung seines Gehalts zu machen, damit er nicht seinen Dienst verlasse, weil der Herzog ihn noch zu gewissen grossen Arbeiten brauche und seines Gleichen nicht wiederfinden würde[3]. Bereits im Jahre 1432, wahrscheinlich gleich nach der Beendigung jenes grossen Altarwerkes, zog er nach Brügge, wo er ein Haus gekauft hatte und empfing hier in seinem Atelier sehr bald nach

nommen hätte, oder ob zwei verschiedene Reisen gemeint sind, muss dahingestellt bleiben. [Diese geheimen und kostspieligen Reisen des vertrauten und offenbar nicht nur als Maler anstelligen Dieners dürften wohl auf Heirathspläne seines Herrn zurückzuführen sein.]

[1]) Crowe und Cavalcasselle I. p. 55 nehmen an, dass es sich hier um ein Haus in Brügge handle, und Ruelens begnügt sich (p. LXVII.), dies als unerwiesen zu bezeichnen. Der Vermiether Miquiel Ravary (de Laborde a. a. O. p. 255) kommt aber an einer andern Stelle der Rechnung, p. 200, als Kaufmann in Lille vor. [Vgl. über diesen Ravary, der wahrscheinlich als Agent des Herzogs Aufseher über seine Bauten in Lille war, J. Weale (Academy, 11. July 1874) und C. &. C., ed. Springer, S. 81, wo die Vermuthung ausgesprochen ist, dass, da zur selben Zeit in Lille des Herzogs Kapelle restaurirt wurde, Jan's Berufung wohl dem Bilderschmucke derselben gegolten habe.]

[2]) Am 19. Oktober 1428 reiste die Gesandtschaft ab und kehrte erst am Weihnachtstage 1429 zurück. Der Bericht über die Reise (bei Gachard, Collection de documents inédits concernant l'histoire de la Belgique, t. II. p. 63) erwähnt auch der Begleitung Johann's und des von ihm gefertigten Porträts der Prinzessin in sehr ehrenvoller Weise. Vor der Abreise wurde ihm ein Geldgeschenk von 160 Livres gezahlt, etwa 900 Mark heutigen Geldes im Silberwerthe.

[3]) Bei de Laborde a. a. O. Vol. I. p. LIII. et que ne trouverons point de pareil à notre gré, ni si excellent en son art et sa science. Vgl. die Beweise dieser Angaben in den Auszügen aus den Rechnungsbüchern zu Lille bei de Laborde.

seiner Ankunft einen Besuch der Bürgermeister und einiger Rathsherren [1]; hier behielt er seinen Wohnsitz, der dann auch seine Benennung bei den Italienern bestimmte und starb ebenda, wie man jetzt als erwiesen annehmen kann, am 9. Juli 1440 [2]. Ueber das Alter, das er erreichte, schweigen Grabschrift und Urkunden. Das Gedicht des Lucas de Heere klagt über sein frühes Abscheiden von dieser Welt, van Mander versichert, dass er „in gutem Alterthume" gestorben sei. Keiner von Beiden hatte specielle Kunde; jener fasste an den vermeintlichen Porträts auf dem Genter Bilde die Altersverschiedenheit vielleicht etwas zu stark auf und schloss daraus, dass Johann im Jahre 1440 noch jung gewesen sein müsse; dieser folgte auch hier der Autorität des Vasari, welcher erzählt, dass Johann das Geheimniss der Oelmalerei erst dann Anderen mitgetheilt habe, als er alt geworden (divenuto vecchio) [3]. Dazu kam, dass eine solche Erfindung vielfache Versuche und Erfahrungen und mithin ein Alter von mindestens dreissig Jahren voraussetzt. Hatte also Johannes diese schon um 1410 gemacht, wie van Mander in Uebereinstimmung mit früheren Schriftstellern annimmt, so musste er um 1380 geboren sein und war mithin im Jahre 1440 über sechzig Jahre hinaus. Ueber das Verhältniss beider Brüder ergeben die bisher erwähnten Urkunden nur so viel, dass sie sich keineswegs (wie Guicciardini behauptet und van Mander anzunehmen scheint) in einer beständigen Gemeinschaft der Werkstatt befanden, da Johannes schon 1422 in den Dienst des in Lüttich oder im Haag residirenden Herzogs von Bayern trat und dies Verhältniss wohl nur durch eine vorhergehende Bekanntschaft des Fürsten mit dem Künstler eingeleitet sein konnte. Näheres darüber wird sich erst nach der Betrachtung der Gemälde beider Brüder ergeben, zu der wir hiermit übergehen.

Das bedeutendste, grösste und zugleich das früheste uns bekannte ist, nach dem Zugeständnisse Aller, der berühmte Genter Altar. Er ist bekanntlich nicht mehr in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten;

---

[1]) James Weale, Notes sur Jean van Eyck, Brüssel 1861 p. 9. Der Besuch geschah ausdrücklich, „um gewisse Werke zu besehen" und ist wegen des den Gesellen gegebenen Trinkgeldes in der Rechnung aufgeführt. Ebenda die berichtigten Angaben über die Zeit des Hauskaufes.

[2]) Der Abbé Carton hatte angenommen, dass der Todestag erst in das Jahr 1441 falle. Weale a. a. O. [Sicher ist indess nur, dass sein Tod in die Jahre 1440—41 fällt. Crowe und Cavalcaselle, deutsche Originalausgabe von A. Springer, S. 124.]

[3]) In einer Anmerkung zu dem Gedicht des Lucas de Heere giebt van Mander selbst diesen Grund an, der ihn bestimme, dem „frühen" Tode Johann's zu widersprechen. (ed. 1604. fol. 201).

nur die vier mittleren Tafeln sind noch in Gent in der jetzt unter dem Titel S. Bavo zur Kathedrale erhobenen Kirche, welche damals Stiftskirche S. Johann hiess. Zwei Tafeln (Adam und Eva) befinden sich im Museum zu Brüssel, sechs Flügel, alle auf beiden Seiten bemalt, bilden ein kostbares Besitzthum des Museums zu Berlin. Es ist indessen nicht schwer, sich den Zusammenhang des Ganzen zu vergegenwärtigen. Es bestand aus dreizehn Tafeln, von denen sich bei voller festtäglicher Oeffnung in der oberen Reihe sieben, in der mittleren (vermöge der grösseren Breite des Hauptbildes) nur fünf, endlich eine als Untersatz unter dem Mittelbilde zeigten. Nur diese ist verloren gegangen[1]). Der Gegenstand ist die „Anbetung des Lammes" nach der Apokalypse, aber mit freier künstlerischer Auffassung und mit Vermeidung der undarstellbaren Visionen des Apostels. Im Wesentlichen ist Kapitel VII. Vers 9 zum Grunde gelegt: „Darnach sahe ich, und siehe eine grosse Schaar, welche Niemand zählen konnte, aus allen Heiden und Völkern und Sprachen vor dem Stuhle stehend und vor dem Lamm, angethan mit weissen Kleidern und Palmen in den Händen, schrieen mit grosser Stimme und sprachen: Heil sei dem, der auf dem Stuhle sitzt unserm Gott und dem Lamm. Und alle Engel standen um den Stuhl" u. s. w. Diese Vision hat der Meister nun aber nach künstlerisch architektonischen Rücksichten in zwei Reihen dargestellt, von denen die obere die Herrlichkeit des Himmels, die untere das Lamm und die grossen Schaaren der Völker zeigt. Oben (Fig. 1) sehen wir also zunächst Gott Vater, lebensgross im leuchtenden rothen Gewande, die päpstliche Tiara auf dem Haupte, in der Linken das Scepter, mit der Rechten segnend, das Antlitz in ruhiger Würde geradeaus blickend, mit vollem Barte, aber mit frischer Farbe und Kraft. Neben ihm auf besonderen, etwas niedrigeren, oben abgerundeten Tafeln, zu seiner Rechten Maria, zur Linken Johannes der Täufer, beide ebenfalls sitzend und zu Gott gewendet, Maria mit edelsten Zügen und mildestem Ausdrucke, im weiten blauen Mantel, mit geöffnetem Buche, der Täufer mit wallendem Bart und Haupthaar, über dem zottigen Rocke von reichem Mantel umhüllt, aus dem auf seinen Knieen liegenden Buche mit erhobener Hand lehrend. Alle drei Gestalten thronen im himmlischen Glanze mit Edelsteinen und Goldschmuck an Haupt, Brust und Gewändern, hinter ihnen prachtvolle Teppiche[2]), über ihnen Goldgrund, nischenartig

[1]) Und zwar wie van Mander und Vaernewyck (Historie van Belgis) versichern, weil sie mit Wasserfarbe gemalt und bei einer Reinigung des Bildes durch ungeschicktes Waschen zerstört war. Passavant, Kunstreise S. 378.

[2]) Die drei Teppiche sind verschiedener Farbe und in dem grünen Teppiche

schattirt und von Inschriften durchzogen, welche Loblieder enthalten. An diese höchsten Gestalten schliesst sich auf jeder Seite eine Tafel

Fig. 1.

Maria, Gott Vater, Joh. d. Täufer, vom Genter Altar.

mit Engeln an; sie sind jugendlich dargestellt in reichen geistlichen Gewändern, das lang herabwallende Haar von goldgeschmückter Binde

---

hinter Gott Vater bildet der Pelikan mit der Inschrift JHESUS. XPS. die wiederkehrende Verzierung. Daraus mit E. Foerster, Geschichte d. deutschen Kunst II. p. 54. zu schliessen, dass die Gestalt nicht die des Vaters, sondern Christi sei, ist ein Missgriff; die für Christus völlig unerhörte Darstellungsweise, die Umschrift und endlich der Umstand, dass das Lamm und die Taube auf dem Hauptbilde darunter stehen, lassen keinen Zweifel, dass damit die erste Person der Trinität gemeint sei. Der Pelikan und der Christusname stehen auf dem Teppiche als Embleme, wie die Fürsten sich mit dem Wappen und Namenszug ihrer Gemahlin zu umgeben liebten.

umfasst; neben Maria eine Gruppe um ein reichgeschnitztes Notenpult gedrängt und so herzhaft und mit eigenthümlichem Ausdruck singend, dass man, wie Carl van Mander mit Recht bemerkt, die Stimme, der jeder angehört, erkennen kann; neben Johannes das Orchester, vorn eine weiblich erscheinende Gestalt die Orgel spielend, vielleicht die heilige Cäcilia, hinten dicht gedrängt andere, bei denen man Harfe und Bassgeige erkennt. Auf den äussersten der sieben Tafeln schliessen sich dann noch die ersten Aeltern an, rechts Adam, links Eva, beide nackt, mit den Feigenblättern, Eva den verhängnissvollen Apfel emporhaltend. Sie stehen hier offenbar als versinnlichte Heilsgedanken Gottes, in denen der Sündenfall sich mit der Erlösung verknüpft.

In der untern Reihe (Fig. 2) befinden wir uns auf der Erde in üppig grünender Landschaft, wo bunte Blumen wie Edelsteine im Grase leuchten, dichtbelaubte Wälder mit offenen Feldern wechseln, Orangen mit ihren goldenen Früchten, Cypressen und Palmen emporragen, und sanfte Berge oder schroffe Felsen, bekrönt von Städten mit reichem Thurmschmuck, von Schlössern und Kirchen den Horizont begrenzen. In der Mitte sehen wir das Lamm auf einem Altare stehend, sein Herzblut in eine goldene Schale ergiessend, darüber am Himmel (unmittelbar unter dem Throne des Vaters) in einem Wolkenkranze die Taube, Strahlen herabsendend. Dann weiter nach vorn der Brunnen des lebendigen Wassers (Apokalypse Kap. 22), durch eine Inschrift am Rande des Beckens als solcher bezeichnet. Zunächst dem Altare knieen im Kreise jederseits sieben Engel, Weihrauchgefässe schwingend, andächtig anbetend, Marterwerkzeuge haltend, während etwas entfernter vier grosse Schaaren heranschreiten. Im Mittelgrunde, also auf der Höhe des Altars, die Märtyrer, welche, wie eben aus den Thälern des Gebirges hervortretend, gedrängt stehen, auf der einen Seite Männer in geistlicher Tracht, auf der andern Jungfrauen, beide nach der apokalyptischen Vorschrift mit Palmen in den Händen, wenn auch nicht in weissen, sondern in farbigen Gewändern. Weiter unten, zu beiden Seiten des Brunnens, sind dann die grossen Züge der Völker angelangt; zur Rechten die Geistlichen, zur Linken die Laien. Die Vordersten haben sich auf beiden Seiten anbetend auf die Kniee geworfen; dort sind es Apostel, kräftige bärtige Männer in antiker Tracht mit gefalteten Händen, hinter denen Päpste, Bischöfe, Mönche und Kleriker stehen; auf der andern Seite anscheinend Gelehrte, stattliche bejahrte Männer, die Knieenden in burgundischer Tracht mit bizarren Hüten und Sandelbinden, aus Büchern lesend oder singend, die Stehenden in weiten faltigen Talaren, mit mannigfachem Aus-

Fig. 2.

Die Anbetung des Lammes, vom Genter Altar.

drucke der Betheuerung, des Nachdenkens, des Preisens. Beide Züge setzen sich dann auf je zwei Seitentafeln fort. Den Geistlichen folgen (wie die Unterschriften ergeben) zuerst die heiligen Einsiedler (Fig. 3), ehrwürdige, greise Männer in weiter Mönchstracht, die aus Felsenthälern hervorkommen und an die sich Magdalena und eine andere weibliche Büsserin anschliessen; dann die Pilger, hinter denen sich eine weite Gegend mit südlichen Bäumen öffnet; an ihrer Spitze mit mächtigem Schritte und baumhohem Stabe der grosse Christoph. Diesen entbehrenden Duldern entspricht auf den Flügelbildern der Laienseite ein mehr aristokratisch gestalteter Zug durchweg zu Rosse; voran die Streiter Christi (milites Christi), Fürsten und Ritter in vollem Waffenschmucke, dann die Richter (Justi judices) in friedlicher Tracht und auf bequem gehenden Zeltern, unter ihnen alter Tradition zufolge die Porträts beider Maler, ganz vorn der bejahrte Hubert, in stattlicher Tracht, auf stolzem, prächtig behangenem Schimmel, etwas ferner, aber wie in sprechender Bewegung zum Beschauer gewendet und dadurch ganz sichtbar, in schwarzem Sammtkleide und mit turbanartiger Mütze, ein kräftiges aber feines Gesicht von etwa 35 Jahren. Unter dem Mittelbilde soll sich nach van Mander's Erzählung noch eine Tafel befunden haben, die jedoch, weil nicht in Oel sondern

Fig. 3.

Die Einsiedler, vom Genter Altar.

in Eifarbe gemalt, zu Grunde gegangen ist. Sie zeigte die Hölle, jedoch so, dass auch ihre Bewohner vor dem Lamme die Kniee beugten.

Schloss man die Flügel, so sah man oben (auf der Rückseite der Engelschöre und der Tafeln mit Adam und Eva) die beiden Figuren der Verkündigung (Fig. 4), den Engel und Maria, in einem weiten Gemache, über dessen flacher Decke die Propheten Zacharias und Micha

Fig. 4.

Die Verkündigung, vom Genter Altar.

und die Cumaeische und Erythraeische Sibylle; alles dies in leichter Farbe, Maria und der Engel in gelblich Weiss gekleidet und mit zartem Fleischtone. Unten dagegen stellte sich auf jeder der vier Tafeln eine einzelne Gestalt dar, in der Mitte die beiden Johannes, der Täufer und der Evangelist, beide als Statuen gedacht, daneben knieend die Stifter, neben dem Täufer der Ehemann, ein Greis mit ganz kahlem Haupte im faltigen rothen Pelzrocke, neben dem Evangelisten die Dame, ebenfalls in sehr bescheidener Kleidung, ohne alle Zier, das Haupt mit Schleierhaube und Linnentuch bedeckt. Die beiden Heiligen, obgleich im Charakter des Kopfes angemessen und

würdig, empfehlen sich weniger; sie mögen die vorgeschriebene Nachahmung gewisser Lieblingsbilder sein, deren schwere und breite, faltenreiche Gewänder der plastische Styl dieser Zeit für erlaubt hielt. Die Porträts dagegen sind mit einer Naturwahrheit, einer vollendeten und doch so leicht ausgeführten Modellirung gemalt, wie man sie bisher noch nicht gekannt hatte.

Ueber den Eindruck dieses Werkes auf die Zeitgenossen haben wir keinen Bericht; dagegen van Mander spricht nicht bloss selbst darüber mit höchster Begeisterung, sondern schildert diese auch als eine zu seiner Zeit allgemein verbreitete. Gewöhnlich, erzählt er, sei das Werk nicht geöffnet und werde nur gegen gute Bezahlung gezeigt. Aber an einigen grossen Festtagen sei es sichtbar, und dann sei den ganzen Tag lang ein solcher Zudrang, dass man schwer durchkommen könne; Künstler und Kunstfreunde umschwärmten es, wie man im Sommer Bienen und Fliegen an süssen Früchten hängen sehe. Und doch war diese Zeit kaum fähig, das volle Verdienst dieser Arbeit zu schätzen, die Empfindungen nachzufühlen, welche die Zeitgenossen dabei haben mussten. Auf der Grenze zweier Zeitalter stehend verbindet dieses seltene Werk die Vorzüge beider, die grossartige, architektonische Schönheit des Mittelalters mit der Lebensfülle, nach der die neuere Kunst strebt. An den oberen Gestalten ist dies besonders deutlich. Die Erscheinung des thronenden Schöpfers mit dem vollen, regelmässig gerundeten Ovale, der geraden Haltung des Kopfes, dem in breitem Wurf herabfliessenden Purpurgewande, und daneben die gleichmässig zu ihm gewendeten Gestalten der Maria und des Johannes haben noch einen hohen Grad symmetrischer Strenge. Aber zugleich athmen sie die vollste Lebensfrische; durch die leuchtende Farbe, durch die Pracht des Goldes und der Edelsteine an den Gewändern und an dem krystallenen Scepter in der Hand Gottes und vor allem durch die Frische der Carnation und den Glanz der Augen fühlen wir uns mitten in einer sonnenbeschienenen Natur, während die beiden Nebengestalten, die Jungfrau in der unvergleichlichen Anmuth ihrer Züge, der Täufer in der Verbindung männlicher Stärke mit demüthiger Unterordnung schon die Kraft des Individuellen entwickeln. Die Engel auf den beiden Nebentafeln sind zwar, mit Ausnahme der schlanker gebildeten Cäcilia, ziemlich gleichgestaltet, runde, jugendliche Gesichter mit grossen hellen Augen, aber dafür tritt hier in dem Ausdrucke des Singens, in den mannigfaltigen Wendungen der Köpfe und in der vollendeten Ausführung des Notenpultes und der Orgel schon ein sehr bestimmtes naturalistisches Element ein. Höchst merkwürdig sind dann endlich die Gestalten der beiden Stammeltern, weil

sie das erste Beispiel der Darstellung des Nackten nach der Natur und zwar in ganz vortrefflicher Weise geben. Adam ist vollständig das gutgewählte Modell, ein nicht allzufleischiger Körper mit kräftigen Muskeln, ein individuelles, keineswegs sehr edles Gesicht, mit starkem, nach hinten gesträubten Haarwuchse; es bedurfte bei ihm, der, wie die Inschrift besagt, uns in den Tod stürzte, keiner Idealbildung, und der Meister konnte sich ganz an die Natur halten. Nicht bloss die Muskeln, sondern auch die Adern sind genau und richtig wiedergegeben, und die weissliche Hautfarbe des Körpers im Vergleich mit der rothen des Gesichts und der Hände verräth, dass dieser Adam schon an vollständige Bekleidung gewöhnt war. Eva könnte schöner sein: sie erinnert mit ihren schmalen Schultern, vorgebogenem Leibe und wenig edelgebildeten Beinen an die ähnlichen Gestalten bei anderen Malern dieses Jahrhunderts bis noch bei Cranach, und es scheint wohl, dass der Geschmack der Zeit dabei mit im Spiele war. Die Modellirung ist aber ebenso genau und die etwas ungeschickte Stellung der Beine, von denen das linke das rechte fast ganz deckt, so dass es nur in der Kniehöhle sichtbar ist, soll wohl den Charakter weiblicher Schamhaftigkeit haben, verräth aber die Neuheit der Aufgabe.

Haben unsere Maler sich hier schon der Natur genähert, so geschieht dies in der untern Bilderreihe noch in viel höherem Maasse; sie trinken gleichsam mit vollen Zügen aus der neueröffneten Quelle. Der Zauber der Landschaft ist ihnen aufgegangen, der Himmel ist nicht mehr golden, sondern blau, von Wölkchen durchzogen, von Vögeln belebt, Wiese und Wald prangen in saftigem Grün, sanft aufsteigende Hügel begrenzen die Ebene, Felsen in phantastischer Form treten hervor. Sie können sich in ihrer jugendlichen Freude kaum genügen, möchten alle Blätter und Früchte der Bäume, alle Blumen des Feldes, selbst die Thautropfen im Grase malen; sie kennen zwar schon die Wirkung der Ferne, hinter den näheren, grünbewachsenen Bergen treten blaue Spitzen hervor, oder öffnet sich der Blick (wie auf dem Bilde der Pilger) in eine lichter gehaltene Ebene, aber sie haben doch nur wenige Töne; ihre Landschaft ist daher überreich an Einzelheiten, welche bis zu jenen äussersten Fernen fast alle in demselben dunkelleuchtenden, kräftigen Grün wie der Vorgrund gegeben sind; sie scheinen sich in dem Wohlgefallen an der Schönheit ihrer eignen Farbe nicht sättigen zu können. Aber diese gleiche, ernste Haltung der Landschaft stimmt zu dem Ernst des Gegenstandes und jene Fülle der Dinge giebt ein Gefühl jugendlicher Frische. Und nicht geringer ist die Naturwahrheit der Gestalten. Die Gruppe der

Laien auf dem Hauptbilde, die Wandernden und besonders die Reiter sind reich an bedeutungsvollen Charaktergestalten, an individuellen Zügen, an mannigfaltigen Bewegungen; die Körperformen sind sicher und anschaulich modellirt, die Costüme phantastisch reich, die Stoffe meisterhaft ausgeführt. Auch die Rosse, obgleich etwas zu allgemein gebildet, sind bewegt und natürlich. Trotz dieser unendlichen Fülle von Einzelheiten ist das Ganze doch überaus klar und übersichtlich. Dies wird zunächst durch die Anordnung bewirkt, indem jene vier Schaaren, die zu dem Lamme hinstreben, dasselbe als den Mittelpunkt des Ganzen bezeichnen; die vorderen Schaaren, indem sie sich über die Flügel erstrecken, die anderen, indem sie in pyramidalischer Richtung auf die obere Reihe der göttlichen Gestalten hinweisen, welche dann noch vermittelst der auf der Mitteltafel über dem Lamme schwebenden Taube mit jenem irdischen Hergange in näheren Zusammenhang gebracht wird. Die untergegangene untere Tafel, von der van Mander spricht, diente dann dazu, diesen Rhythmus noch klarer zu machen, indem die Hölle in ihrem Gegensatze zum Himmel die centrale Bedeutung der Erde, und die Haltung der zum Lamme emporblickenden Seelen die des Lammes deutlich betonten. In demselben Sinne ist dann die Farbenwirkung berechnet, indem jene dichtgeschlossenen, farbenreichen Gruppen von Andächtigen und Märtyrern auf dem einheitlichen, bis zu den blauen Bergfernen und dem lichten Himmel reichenden Grün der Vegetation wie auf einem durchgehenden Grundtone sich bewegen und einen tiefgestimmten, reichen aber feierlichen Akkord bilden. Die ganze Anordnung hat noch viel von mittelalterlicher Kunst; der Aufbau entspricht völlig den drei Stockwerken der für die Mysterien üblichen Bühne, die ebenfalls Himmel, Erde und Hölle gleichzeitig zeigte; das streng Symmetrische und die linearen Beziehungen lassen noch die Schule erkennen, welche die Plastik an den Façaden der Kathedralen durchgemacht hatte. Aber Alles ist hier von höherer Freiheit durchdrungen. Statt der sinnreichen, aber spitzfindigen und äusserlichen Zusammenstellung scholastischer Begriffe ist hier die organische Entwickelung eines tiefsinnigen Gedankens gegeben. Das Mittelalter hielt sich streng an die Aeusserlichkeit der überlieferten Worte; hier fühlt sich der Künstler berufen, dieselben frei in seine Sprache zu übertragen. Aus der geheimnissvollen, weissgekleideten Schaar, aus den hundertundvierundvierzig Tausend, welche den Namen des Vaters an ihren Stirnen geschrieben hatten, sind die geschichtlichen Gestalten der Märtyrer, die Stände der Christenheit geworden, die auf dem wohlbekannten Rasenteppich der festen Erde in der farbenreichen Tracht der damaligen Zeit auftreten. Die apo-

kalyptische Vision ist in die Sprache der Natur übersetzt. Der Künstler hat in dieser die Spuren eines ähnlichen Geheimnisses entdeckt. Wie die Völker nach dem Stuhle des Lammes hinziehen, geht durch die Natur ein Zug zu ihrer Quelle, zu Gott. Die irdische Farbe ist nur das gebrochene Licht des göttlichen Strahles, strebt nach ihrer Einheit zurück, saugt begierig immer mehr des Lichtes ein, sucht es auf seinem dunklen Grunde zu spiegeln. Diese Ahnung liegt nicht nur der ganzen Composition zu Grunde, sie findet ihren besondern Ausdruck in dem Brunnen des Lebens, der mit seinem leuchtenden Wasserspiegel in der Mitte des Vorgrundes sich auch als die Concentration des farbigen Lichtes der irdischen Welt zu erkennen giebt und zugleich mit seiner Wassersäule die senkrechte Linie betont, welche durch den Altar des Lammes und die Taube des heiligen Geistes zu Gott dem Vater im Lichte emporführt. Der Künstler ahnt dasselbe Mysterium, wie Raymund von Sabunde und spricht es in seiner wortlosen Sprache viel kräftiger und ergreifender aus, als jener in seinen scholastisch befangenen Gedanken.

Auf der Aussenseite der geschlossenen Flügel nimmt das Naturgefühl nicht diesen hohen Flug, sondern äussert sich mehr als Freude am Einzelnen und Treue der Auffassung. In der ersten Gestalt finden wir es auf der Verkündigung und in dem Gemache der Jungfrau, wo ungeachtet der weiträumigen Auffassung und der absichtlich schwach gehaltenen Farbe die durchscheinende Wasserflasche, die Lampe und die Kanne mit dem Metallglanz, die Bücher mit dem Lesezeichen im Goldschnitt nicht fehlen. In der zweiten aber erscheint es an den Bildnissen der beiden Stifter. Sie waren an sich nicht gerade sehr anziehende Erscheinungen, der alte Jodocus Vydts mit dem kahlen Haupte, den schwammigen Wangen, der bleichen schweren Lippe, den kleinen, von der matten Wimper halbbedeckten Augen, seine Gattin Lisbette, aus dem Patriciergeschlechte der Burluut, zwar etwas weniger bejahrt, aber doch eine Matrone von sehr gewöhnlichen, ziemlich ausdruckslosen, eher harten Zügen, und der Maler hat beide keineswegs verschönert; keine Falte in der Greisenhand, nicht einmal die Wärzchen im Gesichte des alten Herrn hat er uns geschenkt. Aber gerade durch diese Naturtreue haben sie einen Reiz, man rechnet diese ungeschminkte Wahrheit den dargestellten Personen als schlichte Sinnesart und Treuherzigkeit zu, um derentwillen man sie liebgewinnt. Es sind Porträts im besten Sinne des Wortes, wie bisher noch keine gemalt waren.

Ueber die Entstehung des Bildes giebt eine Inschrift Auskunft, welche lange Zeit, vielleicht dreihundert Jahre, durch einen dicken

Anstrich verborgen, erst bei der Reinigung der neu erworbenen Tafeln in Berlin im Jahre 1824 auf dem Rahmen der unteren Aussenbilder zum Vorschein kam. Nur zwei Worte waren unleserlich und diese konnten aus einer Abschrift ergänzt werden, welche fast gleichzeitig ein belgischer Forscher, Louis de Bast, in einer um die Mitte des sechszehnten Jahrhunderts veranstalteten Inschriftensammlung gefunden hatte[1]. Sie lautet in ziemlich schlechten Hexametern also:

Pictor Hubertus e Eyck, major quo nemo repertus,
Incepit, pondusque Johannes, arte secundus,
Frater perfecit[2], Judoci Vyd prece fretus.
VersV seXta MaI Vos CoLLoCat aCta tVerI.

Der letzte Vers enthält nur die Nachricht, dass die Aufstellung am 6. Mai und zwar, wie die zu Zahlzeichen gestalteten Buchstaben ergeben, im Jahre 1432 erfolgt sei. Der thatsächliche Inhalt der Inschrift ist ausser Zweifel: „Der Maler Hubert van Eyck, dem kein grösserer gefunden ist, begann, Johannes der Bruder, auf die Bitte des Judocus Vyd vertrauend (und darauf hin es wagend) vollendete das Werk.“ Nur die beiden Worte, die ich in dieser Uebersetzung ausgelassen habe, die Worte arte secundus zwischen dem Namen des Johannes und seiner Bezeichnung als Bruder, haben verschiedene Auslegungen erfahren, welche wir, da sie sich auf das Verhältniss der beiden Brüder beziehen, näher betrachten müssen. Zuerst übersetzte man sie wörtlich: in der Kunst der Zweite, und sah darin einen ferneren Ausdruck der Bescheidenheit des Johannes und eine Bestärkung jener vorhergegangenen Versicherung, dass Hubert von Niemand übertroffen sei, auch nicht von diesem seinem Bruder, obgleich derselbe die Vollendung des von jenem angefangenen Werkes gewagt habe. Dagegen machte dann der Abbé Carton in seiner

[1] Vgl. Waagen im Kunstblatt 1824 S. 103 und 1849 S. 59. Louis de Bast, Notice sur le chef-d'oeuvre des frères Van Eyck, Gand 1825, p. 27. Die Inschriften-Sammlung, von einem gewissen Christophe van Huerne herrührend, ist handschriftlich in Brügge erhalten. Der Umstand, dass Albrecht Dürer den Altar des Johannes Tafel nennt, ohne Huberts irgendwie zu gedenken, könnte auf die Vermuthung führen, dass die Inschrift schon damals überstrichen war und Christophe van Huerne sie nicht nach dem Originale, sondern nach einer älteren Abschrift copirt habe.

[2] Diese beiden Worte, welche auf dem Originale zerstört und nach der Abschrift ergänzt sind, lauten in derselben: Frater perfectus, was als ein augenscheinlicher Irrthum in perfecit umgeändert werden muss. Ob das Wort: pondus statt opus eine pretiöse Wahl des Verfassers der Inschrift oder ein Missverständniss des Schreibenden war, mag dahingestellt bleiben; der Sinn leidet dadurch nicht.

Schrift: Les trois frères van Eyck, die Bemerkung, dass diese Deutung dem Johannes nicht sowohl eine bescheidene, als eine anmassende Aeusserung unterschiebe, indem er, wenn auch nach jenem Unübertroffenen der Zweite, jedenfalls unter den Ueberlebenden der **Erste** sein würde. Man hatte schon früher bemerkt, dass auch eine andere Construction denkbar sei, indem man das Wort arte auf perfecit, das Wort secundus auf Frater beziehen könne, wonach dann der Sinn sein würde: Dies Werk vollendete durch seine Kunst Johannes, der zweite Bruder des Hubert. Diese Auslegung war Herrn Carton sehr gelegen, weil er, wie schon der Titel seiner Schrift ergiebt, einen dritten Bruder in die Kunstgeschichte einführen wollte, den Lambert van Eyck, den allerdings zwei urkundliche Stellen (vgl. dieselben unter Anderm bei Crowe und Cavalcaselle, Anciens peintres I. p. 65 und 67 und bei Waagen im Kunstbl. 1849 S. 59) als Bruder Johann's van Eyck, aber keineswegs als Maler nennen. Er sah daher in dieser Bezeichnung des Johannes als des zweiten Bruders eine Andeutung, dass noch ein dritter und zwar ebenfalls als Maler und als ein Maler von Rang, an den man bei dieser Gelegenheit denken könne, existire. Diese Auslegung hat die Zustimmung von Waagen (im Kunstbl. a. a. O.) und auch neuerlich von Ruelens (a. a. O. p. XLIV) gefunden; ich kann indessen nicht umhin, mit Hotho a. a. O. II. 109 der ersten den Vorzug zu geben. Wenn auch Lambert wirklich (wiewohl jeder Beweis dafür fehlt) Maler gewesen wäre, würde es kein Interesse gehabt haben, hier auf seine Existenz hinzuweisen. Nun könnte man zwar Lambert ganz aus dem Spiele lassen und die Worte secundus frater durch: der zweite Bruder, d. h. der jüngere von Beiden, übersetzen, so dass dann darin eine Unterordnung, aber nur im Alter, nicht der Kunst nach, enthalten wäre. Allein der ganze Zusammenhang der Inschrift spricht für jene erste Auslegung. Sie verliert, wenn man diese aufgiebt, ihren geistigen Rhythmus. Das arte secundus ist ein nothwendiges Mittelglied zwischen dem: major quo nemo repertus und dem Judoci Vyd prece fretus. Darin eine Anmassung des Johannes und eine Ueberhebung über seine Zeitgenossen finden zu wollen, ist höchst gesucht; Niemand wird daran denken. Dagegen erlangt die Versicherung, dass er nur der Bitte des Bestellers vertraut habe, nur durch sie ermuthigt sei, erst dadurch einen Sinn, dass er sich als den Geringeren darstellt, für den dann allerdings die Aufgabe, das Werk des Grösseren zu vollenden, als eine Last (pondus) und als ein Wagniss erschien, zu welchem er nur durch die Bitte des Bestellers ermuthigt werden konnte.

Die Inschrift ergiebt also zunächst, dass der Besteller nicht, wie

van Mander annimmt, Herzog Philipp der Gute, sondern Jodocus Vydts war, zufolge der belgischen Geschichtschreiber ein reicher Patricier von Gent, Herr des Städtchens Pameele. Derselbe hatte diese kolossale Stiftung für seine Kapelle im Dome von Gent und zwar nicht, wie van Mander ferner annimmt, bei beiden Brüdern van Eyck, sondern nur bei Hubert bestellt, welcher daher durch diese Inschrift mit einem Male aus der untergeordneten Stellung, die ihm Guicciardini, Vasari, van Mander anweisen, in eine sehr viel höhere aufrückt. Schon das Werk selbst spricht für ihn; die Erfindung, die hier von so grosser künstlerischer Bedeutung ist, dass ihr in der That kein gleichzeitiges und überhaupt nicht leicht ein anderes Werk an die Seite gestellt werden kann, gehört ihm allein. Dazu kommt dann aber, dass die Inschrift ihn geradehin als den ersten Künstler seiner Zeit, als den Unübertroffenen hinstellt. Man mag annehmen, dass die rednerische und panegyrische Tendenz, welche so leicht in Inschriften hervortritt, dass ferner die Pietät des Johannnes gegen den vorangegangenen älteren Bruder und Lehrmeister dabei mitwirken konnten. Aber Johannes verfasste natürlich die Inschrift nicht, er war auch nicht der Einzige, dessen Wünsche der gelehrte Verskünstler zu berücksichtigen hatte, der Besteller Jodocus Vydts sprach jedenfalls ein gewichtiges Wort mit, und man erkennt seinen Einfluss deutlich in der übermässig bescheidenen Haltung seines Namens; nicht einmal ein ehrendes Beiwort, wie es hier so gut am Platze gewesen wäre, wird ihm gegönnt. Also nicht bloss Johannes und den Verfasser der Inschrift, sondern auch den angesehenen ehrwürdigen Mann haben wir als Bürgen, dass die Anerkennung, die hier dem Hubert gezollt wird, nicht eine Uebertreibung ist, welche bei den Zeitgenossen Widerspruch erweckt haben würde. Vergleichen wir dann diese Inschrift mit denen, die bisher üblich gewesen waren und auch in diesem Jahrhundert noch häufig vorkommen, in welchen nur der Besteller, nicht der Künstler genannt ist, denkt man an die vielen uns bekannten Verträge auch dieses Jahrhunderts, in denen der Künstler rein wie der Handlanger des Bestellers behandelt wird, dem dieser die genauesten Vorschriften über künstlerische Details giebt, so müssen wir anerkennen, dass Hubert auch den Zeitgenossen eine aussergewöhnliche imponirende Erscheinung gewesen sein muss. Dafür spricht dann noch die Ueberlieferung, dass bei der Bestattung Hubert's in derselben Kirche, welche das damals noch nicht vollendete Altarwerk erhalten sollte, die Knochen des Arms und der kunstreichen Hand nicht mit begraben, sondern in Eisen gefasst in der Kirche aufgehängt wurden. Bei der Erneuerung der Kirche im Jahre 1540 wurden dann diese

Reliquien auf den Kirchhof gebracht, wo sie Marc van Vaernewyck, wie er versichert, noch sah[1]. Dass die italienischen Schriftsteller, denen wir, wie oben angeführt, die früheste Nachricht über die Eyck'sche Schule verdanken, von Hubert nichts wussten, ist nicht so auffallend, wie es auf den ersten Blick scheinen könnte. Ihre Kenntniss knüpfte sich an die nach Italien gelangten niederländischen Bilder und an die Auskunft, welche die Uebersender derselben über ihre Urheber ertheilten. Unter diesen befand sich Hubert aber nicht; er war bereits längst verstorben und hatte, wie es scheint, keine transportabeln Kunstwerke hinterlassen, welche in den Handel kamen. Johannes dagegen war der Urheber solcher Gemälde und überhaupt der bedeutendste, am meisten genannte Künstler der Schule. Sehr viel auffallender ist es dann freilich, dass Hubert's Name auch in Belgien so völlig in Vergessenheit gerathen konnte. Indessen müssen wir uns erinnern, dass der Gedanke, die Kunst als einen Gegenstand schriftlicher Aufzeichnung zu behandeln, hier noch völlig unbekannt war, dass es daher nur mündliche Tradition gab, welche sich naturgemäss an Anschauungen anschloss. Diese aber fehlten für Hubert, es bestand wohl kaum ein anderes namhaftes Werk, das seinen Namen trug, als eben der Genter Altar, und bei diesem theilte er den Ruhm mit seinem Bruder Johann, der ihn vierzehn Jahre überlebte und während dieser Zeit durch die zahlreichen hochgepriesenen, in allen Ländern gesuchten Gemälde, die aus seiner Werkstatt hervorgingen und durch die Gunst, welche ihm sein Herr, der Herzog, so anhaltend bewies, die allgemeine Aufmerksamkeit vielfach in Anspruch nahm. Die mündliche Ueberlieferung vereinfacht gern; die Geschichte des Genter Altars, die Unterscheidung zwischen einem, der das Bild angefangen und einem, der es vollendet hatte, war ihr unbequem. Zog es doch selbst van Mander vor, daraus eine totale Gemeinschaft, ein Compagniegeschäft zu machen. Dazu kam, dass bei Hubert's Tode auch diese Tafel nur den Wenigen bekannt war, welche seine Werkstatt betreten hatten und unfertige Gemälde zu würdigen verstanden, und dass sie erst sechs Jahre später von Johannes vollendet und zu einer Zeit, wo dessen Ruhm auf seiner Höhe stand, der Oeffentlichkeit übergeben wurden. Johannes selbst und Jodocus Vydts hatten das ihrige gethan, um das Verdienst Hubert's zu ehren und gegen Vergessenheit zu schützen. Aber das Volk liest keine Inschriften, und die Zeit, wo die Gelehrten sich um die Kunst

---

[1]) Bei Ruelens a. a. O. p. XLVIII. Nach Marc van Vaernewyck in seiner Historie van Belgis war Hubert in der Familiengruft der Häuser Vydts und Burluut beigesetzt.

bekümmerten, war noch nicht gekommen. So war es möglich, dass das Werk schlechtweg „des Johannes Tafel" genannt wurde und dass Hubert's Name mehr und mehr in Vergessenheit gerieth [1]).

Die neuere Kritik bildet den scharfen Gegensatz gegen die frühere Tradition; wenn diese den einen beider mitwirkenden Brüder ganz fortliess, will diese genau unterscheiden, welche Theile dem einen, welche dem andern zuzuschreiben sein möchten. Zahlreiche Kunstkenner haben sich daran versucht, zu bestimmen, welche Tafeln, ja welche Gegenstände auf derselben Tafel von der Hand des einen oder des andern der Brüder herstammen [2]). Ihre Urtheile sind sehr abweichend von einander und keinesweges überzeugend. Von Hubert's Hand besitzen wir ausser diesem Altar auch nicht einen Pinselstrich, soviel wir wissen; Waagen hat daher vorgeschlagen, sich auf eine Vergleichung der einzelnen Theile des Bildes mit den Werken des Johannes zu beschränken und das, was von der Weise des Johannes abweiche, dem Hubert zuzuschreiben. Allein auch die Behandlungsweise desselben Malers ändert sich oft mit seinen Werken, und unter den ziemlich zahlreich erhaltenen Bildern des Johannes ist keines, das diesem in den Dimensionen und im Gegenstande an die Seite zu setzen wäre. An den drei grossen heiligen Gestalten in der oberen Reihe des Altars sind in der Zeichnung und Färbung, besonders in der Gewandung, Eigenthümlichkeiten, die auf anderen Bildern des Johannes nicht vorkommen. Bei ihnen möchte es daher am Ersten zulässig sein, eine von Hubert allein oder doch überwiegend ausgeführte Arbeit zu vermuthen. Aber die Verschiedenheit ist keinesweges zwingend, und es ist doch auch möglich, dass Johann sich hier, wo er Gestalten von einer Grösse und einer Feierlichkeit des Ausdruckes zu geben hatte, wie sie auf den Bildern von seiner eigenen Erfindung nicht vorkommen, sich in einer strengeren Behandlung

---

[1]) Ein an sich gleichgültiger und unbedeutender Umstand mag dazu beigetragen haben. Das Altarwerk wurde, wie sich aus einem von Ruelens a. a. O. p. XLIX. angeführten Verse des Marc van Vaernewyck ergiebt: Die Tafel Sante Jans genannt, d. h. die in der Kirche S. Jans aufgestellte Tafel, die vorzüglichste, berühmteste Tafel in dieser Kirche, was dann leicht missverstanden und (mit Fortlassung des Titels der Heiligkeit) auf den Maler gedeutet werden konnte, wie dies bei Albrecht Dürer augenscheinlich der Fall ist.

[2]) L. de Bast, a. a. O. p. 49—63. Waagen im Kunstblatt 1824, S. 103, 104 und besonders 1847 S. 161. Passavant, Kunstreise S. 374 ff. E. Förster, Geschichte der deutschen Kunst II. S. 58 ff. Crowe und Cavalcaselle, Anciens peintres p. 73 ff., in der englischen Ausgabe p. 75—76 und in der deutschen Bearbeitung der 2. engl. Aufl. von A. Springer S. 61 u. 62. Endlich Hotho, Malerschule II. S. 90 ff. und Geschichte der christl. Malerei S. 455 ff.

versucht oder den ihm bekannten Intentionen seines Bruders angeschlossen hat. Auf den Aussenseiten kommt Einzelnes vor, das leichter oder flüchtiger behandelt ist, als die Innenbilder; aber das ist bei so grossen Werken nichts Ungewöhnliches, und wenn wir dabei eine Mitwirkung von Schülern annehmen wollen, so ist doch nichts da, was eine Divergenz zwischen zwei bedeutenden Meistern verriethe. Und noch weniger lässt sich auf den anderen Tafeln etwas der Art nachweisen. Das ganze Werk macht vielmehr den Eindruck vollkommenster Harmonie, und es ist ein fruchtloser und gefährlicher Versuch, scheiden zu wollen, was sich nicht von selbst ablöst. Halten wir uns vielmehr an das Unzweifelhafte. Hubert hat das Werk begonnen, die Erfindung und zwar, da sich hier keine Trennung denken lässt, des Ganzen in allen seinen wesentlichen Theilen stammt von ihm. Wir können dies um so mehr mit Gewissheit sagen, als Johann in keinem seiner eignen Gemälde eine Neigung zu ähnlichen tiefsinnigen Beziehungen blicken lässt. Wie weit Hubert mit der Ausführung gekommen, können wir nicht sagen; wir haben leider nicht einmal eine Nachricht, wann er die Bestellung erhalten, wie viele Jahre er selbst daran gearbeitet habe. Wahrscheinlich ist es freilich, dass er bereits die Zeichnung des Ganzen angelegt hatte, da dies bei so umfassendem Werke für die Ausarbeitungen der einzelnen Theile nöthig war, und da ohne eine anschauliche Anlage weder Jodocus Vydts das Verlangen, noch Johannes den Muth der völligen Ausführung gehabt haben würde. Das Wort: er begann (incepit), möchte sogar schon auf ein weiteres Stadium, auf einen Anfang der Ausführung deuten. Johann aber vollendete, und die Vollendung setzt bei einem so grossen Werke auch eine Stimmung der später gearbeiteten Theile zu den früheren voraus. Er konnte daher nicht umhin, auch die vielleicht schon von seinem Bruder fertig gestellten Tafeln noch zu berühren, wo dies nöthig war. An einzelnen Stellen, wo jene Vorarbeit unvollkommen war oder Lücken liess, wird er dann mehr hinzugesetzt haben; das Landschaftliche mag von ihm weiter ausgeführt sein. Die südliche Vegetation auf der Tafel der Einsiedler kann schwerlich von Hubert herrühren, sondern wird erst von Johannes nach Studien ausgearbeitet sein, die er in Portugal bei seiner Reise im Jahre 1428 gemacht hatte. Aber dass es ihm möglich war, das Ganze trotz dieser getheilten Arbeit so harmonisch zu vollenden, beweist, dass die Technik beider Brüder eine genau übereinstimmende war, dass also Hubert die Oelmalerei genau in derselben Weise ausübte, wie sein Bruder. So lange man, wie Vasari und wie alle Schriftsteller der vorigen Jahrhunderte, die neue Erfindung bloss in das chemische

Recept der Farbenbereitung setzte, war dies sehr leicht erklärbar; es genügte anzunehmen, dass Johann seine Erfindung allen Andern verborgen, seinem Bruder aber mitgetheilt habe. Seitdem wir wissen, dass das Chemische, die Verbindung der Farben mit Leinöl, längst bekannt war, dass es sich um eine neue Malweise handelte, reicht dies nicht mehr aus; es gehörte ein längeres gemeinschaftliches Arbeiten dazu, um zu so völlig gleicher Technik zu gelangen. Guicciardini hatte daher eine ununterbrochene Gemeinschaft Beider vorausgesetzt; van Mander konnte die Nachricht, dass Hubert die Genter Tafel allein angefangen und Johannes sie nach dem Tode desselben fortgesetzt habe, nicht glauben, sondern hielt dafür, dass die Bestellung Beiden gemeinschaftlich gemacht und die Ausführung von Anfang an eine gemeinsame gewesen sein müsste. Diese Vermuthung ist jetzt durch die Inschrift widerlegt und wir wissen durch die urkundlichen Nachrichten, dass die Brüder in den letzten Jahren vor Hubert's Tode gar nicht gemeinschaftlich gearbeitet hatten. Mindestens von 1422 an war Johannes im Dienste des bayerischen Herzogs, der als Graf von Holland gewöhnlich im Haag residirte, mithin ausserhalb Flanderns gewesen, und als er 1425 in die Dienste Philipps des Guten trat, werden ihm die vielfachen Geschäfte dieses neuen Herrn kein ruhiges Zusammenleben mit seinem Bruder gestattet haben. Diese Gemeinschaft, auf welche die Gleichheit der Technik hinweist, muss daher in eine frühere Zeit fallen; dann aber fragt sich, wie dies mit der Annahme, dass Johannes allein der Erfinder der neueren Malweise sei, sich vereinigen lässt. Setzt man voraus, was in der That am natürlichsten ist, dass diese Gemeinschaft sich unmittelbar an die Lehrjahre des Johannes angeschlossen habe, so dass dieser nun als gleichberechtigter Meister in der Werkstatt des Bruders geblieben sei, so ist es kaum denkbar, dass Beide dabei ihrem innerlichen Verhältnisse nach nun plötzlich die Rollen vertauscht hätten, dass Hubert, der ursprüngliche Lehrer, nun der empfangende Schüler seines jüngeren Bruders geworden, dass dieser die, wie wir wissen, höchst umfassende, auf vielfachen Erfahrungen und Versuchen beruhende Erfindung ganz allein in seinem Haupte und an seiner Staffelei zu Stande gebracht und erst als sie fertig, seinen Bruder davon in Kenntniss gesetzt habe. Es ist vielmehr, man darf sagen, so gut wie gewiss, dass schon der erste keimende Gedanke, bei wem er auch zuerst aufgekommen sein mag, dem Andern mitgetheilt und von Beiden erwogen, erprobt und allmälig weiter ausgebildet wurde. Will man dies nicht, so muss man annehmen, dass Johannes nach Beendigung seiner Lehrzeit sich von Hubert getrennt, in eine andere Stadt oder

doch in eine andere Werkstätte begeben habe und erst, nachdem er hier die grosse Erfindung vollendet, zu seinem Bruder zurückgekehrt sei, um ihn die Praxis der neuen Malweise zu lehren. Man kann nicht sagen, dass diese Annahme chronologisch unmöglich sei; wenn Hubert, wie van Mander glaubt, 1366, Johann 1380 geboren ist, so konnte dieser sehr wohl 1405 die Lehrzeit bei jenem vollendet und das Meisterrecht erlangt, bis 1410 jene Erfindung gemacht und demnächst bis 1422, wo er dem Rufe jenes fremden Fürsten folgte, mehrere Jahre mit seinem Bruder gemeinschaftlich gearbeitet und ihm die neue Weise beigebracht haben. Allein, wenn nicht unmöglich, ist dies doch sehr unwahrscheinlich. Unzählige Beispiele zeigen uns, wie schwer es einem gereiften Meister, namentlich in jener Zeit wurde, alte Gewohnheiten abzulegen und eine neue Technik anzunehmen. Wir werden später Beispiele finden, wie langsam sich in den Niederlanden selbst die neue Erfindung verbreitete. Nun könnte freilich Hubert eine Ausnahme gebildet, sich in seinem fünfundvierzigsten Jahre noch so viel Jugendfrische und Gewandtheit erhalten haben, um der Schüler seines Bruders zu werden und sich die Technik desselben ganz anzueignen. Allein damit ist dann jene Inschrift schwer in Einklang zu bringen; wenn Johannes sich bewusst gewesen wäre, seinen Bruder durch die Mittheilung und Einübung der neuen Weise gewaltig gefördert zu haben, hätte er sich kaum so, wie es darin geschieht, über ihn äussern können. Allerdings sind alle älteren Berichterstatter bis in den Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts hinein darüber einig, dem Johannes allein diese Erfindung zuzuschreiben, und es scheint willkürlich und gewagt, ihnen zu widersprechen[1]. Allein diese Berichterstatter sind keineswegs nahestehende und selbständige Zeugen, sie schöpfen alle aus Einer und zwar aus einer sehr trüben Quelle. In den Niederlanden selbst, das darf man nicht vergessen, hatte sich keine Tradition über die Erfindung der Oelmalerei erhalten; sie hatte den Nahestehenden, wie dies so oft geschieht, nicht so imponirt, wie den Entfernteren, die ihre Tragweite besser beobachten konnten. Die Ersten, die darüber berichten, sind daher Italiener, und die Niederländer wurden erst später durch diese über die Hergänge in ihrem eignen Lande belehrt. Lucas de Heere spricht, wie schon erwähnt, mit dürren Worten aus, dass „ein Italiener“ davon schreibe, Johannes habe diese Erfindung

---

[1] [Indess lässt die betreffende Stelle in der zweiten Auflage des Vasari die Deutung zu, dieser Schriftsteller habe später Hubert für den Erfinder der Oelmalerei gehalten].

gemacht und bei allen anderen niederländischen Schriftstellern lässt sich erweisen, dass auch sie keine andere Quelle hatten, als Vasari. Dieser aber verfügte in seiner ersten Ausgabe über keine anderen Nachrichten, als die italienische Tradition, die auf der Thatsache der neuen Malweise in den Bildern Johann's beruhend, eigentlich nur eine Vermuthung über die Entstehung derselben aussprach. Dies zeigt sich in ihrer ersten Fassung, wie wir sie bei Facius finden, ganz deutlich, während Vasari sie nach seiner gewöhnlichen Weise weiter ausgemalt hat und wie eine ihm genau bekannte Geschichte erzählt. Bei der zweiten Ausgabe benutzte er zwar den Bericht des Lampsonius, der aber über die Frage jener Erfindung nichts wusste, als was er durch Vasari's Buch erfahren. Dabei hatte es dann sein Bewenden, so dass van Mander und alle späteren Schriftsteller sich begnügten, dem Vasari nachzuschreiben. Wir haben es daher mit Vasari allein zu thun und sind keinesweges an seine oder seiner Vorgänger Vermuthungen gebunden, sondern zumal da wir durch urkundliche Forschungen und genauere Kenntniss der Bilder sehr viel besser informirt sind, wie er, zu eigner Beurtheilung der Sache berechtigt. Diese aber führt uns zu einem andern Resultate. Da Hubert, wie sich aus einer Vergleichung des Genter Altares mit den Bildern des Johannes ergiebt, der tiefer Denkende unter den Beiden, auch der Lehrmeister des Andern war, könnte man geneigt sein, ihn für den eigentlichen Erfinder zu halten und die auffallende Erscheinung, dass er wenige Jahre vor seinem Tode mit einem so gewaltigen Werke auftritt, ohne dass sich irgend ein früheres Gemälde von ihm nachweisen lässt, durch die angestrengte fesselnde Arbeit der Ausbildung jener neuen Malweise zu erklären. Jedenfalls aber, und dies scheint als das Vorsichtigere den Vorzug zu verdienen, muss man es für wahrscheinlich halten, dass beide Brüder dabei mitwirkten. Die Thatsache, dass der Ruhm und selbst der Name des älteren über hundert Jahre lang in Vergessenheit gerathen war und bei der Wiederauffindung desselben Vasari's Darstellung bereits überall Glauben und Geltung erhalten hatte, erklärt vollkommen die constante Tradition zu Gunsten Johann's.

Carl van Mander und die anderen gleichzeitigen belgischen Schriftsteller kennen ausser dem Genter Altar kein Bild von Hubert's Hand [1].

[1] In dem Nachlassinventar des Erzherzogs Ernst († 1595) war ein Madonnabild von „Ruprecht van Eyck“ verzeichnet. De Laborde, Ducs de Bourgogne p. CXIV. Ob damit Hubert gemeint sei, bleibt dahingestellt. [Dagegen erfahren wir aus den städtischen Rechnungen zu Gent, dass er im Jahre 1424 für eine den Schöffen gemalte Tafel Zahlung erhalten hat. Beffroi, II. S. 208.]

Neuere Kunstforscher haben ihm mehrere zugeschrieben, unter denen eines in der That mit ihm verwandt scheint und jedenfalls sehr merkwürdig ist. Es gelangte aus dem Kloster del Parral bei Segovia in das Museum zu Madrid und enthält auf einer einzigen Tafel und in ziemlich kleinen Dimensionen eine mystische Darstellung, den Brunnen des lebendigen Wassers[1]). Das Gerüst der Composition bildet ein terrassenartiger Bau im reichsten gothischen Style. Auf dem obersten Absatze thront unter einer von einem thurmartigen Baldachin bekrönten Halle Gott Vater, wie auf der Genter Tafel im Purpurgewande, mit einer hohen Tiara, die Rechte lehrend gehoben, in der Linken das Scepter. Neben dieser Halle sitzen, und zwar ganz ähnlich gewendet wie dort, zur Rechten Gottes Maria, zur Linken Johannes, hier aber nicht der Täufer, sondern der Evangelist. Am Throne Gottes sind die Zeichen der vier Evangelisten angebracht und auf der Stufe zu den Füssen des Vaters ruht das Lamm, während unmittelbar unter demselben aus dem Steine eine Quelle entspringt, in welcher Hostien schwimmen und die nun weiter über die zweite von grünem Rasen bedeckte Stufe des Terrassenbaues fortfliesst und sich unterhalb des Randes desselben in ein mit reicher gothischer Zierde geschmücktes achteckiges Becken ergiesst. Auf dem Wiesengrunde der mittleren Terrasse sitzen musicirende, in den auf beiden Seiten dieselbe begrenzenden durchbrochenen Thürmchen stehen singende Engel, wiederum wie auf der Genter Tafel im Jünglingsalter und ohne Flügel. Im Vorgrunde des Gemäldes zu beiden Seiten des achteckigen Beckens zeigt sich aber eine unerwartete Scene. Auf der einen Seite (Fig. 5) zur Rechten Gottes ist nämlich die Christenheit mit ihren Ständen repräsentirt, Papst, Cardinal, Bischof und einige andere Geistliche, Kaiser, König und einige andere Weltliche, sämmtlich knieend, mit Ausnahme des äussersten Mannes links. Auf der andern Seite

---

[1]) Der bekannte Reisende Antonio Ponz (Viage de España. Madrid, 1785. Vol. IX p. 145) sah anscheinend dasselbe Bild in einer Kapelle zu Valencia. Vgl. Beschreibungen desselben von Passavant, die christliche Kunst in Spanien S. 126, Crowe und Cavalcaselle, Anciens peintres etc. p. 91, Hotho, Malerschule II. 75 und Geschichte der christlichen Malerei, p. 450 ff., Waagen, in v. Zahn's Jahrbücher der Kunst-Wissenschaft, Bd. I. (1868) S. 39 u. Crowe und Cavalcaselle: Geschichte der altniederländischen Malerei, deutsch von A. Springer S. 96 ff. Das Bild ist (nach Otto Mündler's Notizen) nur etwa 5′ hoch und 3′ 9″ breit und giebt daher die Figuren in sehr geringer Dimension, etwa in der Grösse von einem Fusse. Eine vortreffliche Durchzeichnung befindet sich im Kupferstichcabinet des Berliner Museums: aus ihr ist die beigefügte Zeichnung einer Gruppe genommen. Eine gute Photographie von Laurent ist im Handel, eine kleine Abbildung bei Crowe und Cavalcaselle.

sieht man das Judenthum geblendet und vernichtet, den Hohepriester mit verbundenen Augen hinsinkend, sein Stab mit der hebräischen Inschrift gebrochen, neben ihm zwar noch ein durch eine lange Schriftrolle bezeichneter Prophet in ruhiger Haltung knieend, dahinter aber

Fig. 5.

Aus dem Brunnen des Lebens zu Madrid.

eine Schaar von Juden, welche mit abgewendetem Gesichte tobend und sich die Kleider zerreissend über einander stürzen. Costüme, Charakteristik, Zeichnung und Anordnung dieser Gruppen, sogar die Züge an einzelnen bestimmten Köpfen erinnern lebhaft an die Genter Tafel[1]. Dazu kommt dann, dass der Gedankengang entschiedene An-

[1]) Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. p. 94) glauben sogar in zwei Figuren auf der christlichen Seite die Bildnisse der beiden Brüder, wie sie dort dargestellt sind, wieder zu finden. Eine Behauptung, der Waagen a. a. O. entschieden widerspricht, [indess wohl mit Unrecht].

klänge an jenes grössere Werk erkennen lässt. Auch in Gent bildet ein achteckiges Becken die Mitte, das durch die Umschrift als der Brunnen lebendigen Wassers bezeichnet ist, der von dem Sitze des Gotteslammes ausgehe. (Hic est fons acquae vitae procedens de sede Dei agni.) Auf der Madrider Tafel trägt zwar nicht das Becken, wohl aber ein von einem der singenden Engel gehaltenes (also den Text des Gesanges, den Gegenstand der Feier angebendes) Spruchband die verwandten, hier aber aus dem Hohenliede (C. 4 v. 15) genommenen Worte: Fons ortorum, puteus aquarum vivencium (der Brunnen der Gärten, der Born lebendigen Wassers). Die Anordnung des Bildes lehnt sich dann aber nicht weiter an die salomonische Dichtung an, sondern an die Apokalypse Cap. 22, v. 1: „Und er zeigte mir einen lautern Strom des lebendigen Wassers, klar wie ein Krystall, der ging von dem Stuhle Gottes und des Lammes.“ In der Apokalypse ist dies lebendige Wasser die Quelle ewiger Freuden im himmlischen Jerusalem; hier ist, wie ausdrücklich gesagt wird, kein Verbanntes mehr, auf beiden Seiten des Stromes stehet Holz des Lebens, das zwölferlei Früchte trägt. Und so ähnlich verhält es sich in den anderen biblischen Stellen, das Wasser ist überall nur als erquickend, belebend geschildert (Hesekiel c. 47, v. 12, Sacharja c. 14 v. 8). Auf unserem Bilde ist es dagegen ein Strom des Gerichts, neben dem wir nur auf der einen Seite die Begnadigten, auf der andern aber das Judenthum sehen, das sich von dem Genusse des Wassers abwendet und dadurch der Verdammniss verfällt. Man sieht, der Maler schliesst sich nicht, wie man es im Mittelalter gewohnt war, dem Wortlaute einer bestimmten Stelle an, sondern sucht in freier Poesie den Gedanken des lebendigen Wassers zu versinnlichen und wählt dazu das energische Mittel des Gegensatzes, indem er zeigt, dass das Ablehnen der Gnade zum Tode führt. Er erwog, dass das lebendige Wasser zugleich das Blut des Lammes ist und erinnerte sich der so oft angewendeten Symbolik auf Bildern der Kreuzigung, wo die Kirche das Blut des Herrn auffängt, die Synagoge aber verzweifelt. Auch im Genter Altarwerk ist die Verherrlichung des lebendigen Wassers der Gegenstand; die Umschrift des Beckens bezieht sich augenscheinlich auf die Stelle der Apokalypse, welche die Anordnung auf dem Bilde von Madrid bestimmt hat. Aber der Meister bewegt sich hier freier; statt den Stuhl Gottes und des Lammes, wie es der Wortlaut sagt, in Eins zu fassen, was dann zu dem einfachen architektonischen Gerüste führte, hat er sie getrennt und so sich die Möglichkeit weiterer landschaftlicher Umgebungen verschafft, in welchen dann die weltbesiegende Macht des Lammes und die weltbeseligende Kraft des

lebendigen Wassers nicht mehr durch den Gegensatz, sondern durch die Ueberwindung desselben, durch Herbeiströmen aller Völker und Stände zu jenem Quell der Gnade dargestellt werden konnte. Beide Werke zeigen sich also in einem inneren Zusammenhange, sie zeigen dieselbe freie und sinnreiche Auffassung biblischer und kirchlicher Begriffe; sie beschäftigen sich mit demselben Gedanken. Man könnte das Madrider Bild für einen ersten Versuch, demselben gerecht zu werden, den Genter Altar für die zweite gewaltig erweiterte und verbesserte Auflage halten. Nimmt man daher Alles zusammen, die genaue Verwandtschaft der himmlischen Gestalten, sowie vieler Gruppen und Figuren, dann des ganzen Gedankenganges, selbst in den abweichenden Resultaten, so wird es überaus wahrscheinlich, dass beide Compositionen von demselben Meister, also von Hubert van Eyck herrühren, ja man wüsste kaum einen andern zu nennen, dem man die des Madrider Bildes zuschreiben könnte.

Allein die Ausführung entspricht nicht der des Genter Altars, sondern lässt auf einen spätern Maler flandrischer Schule schliessen, der sich aber nicht mit Bestimmtheit angeben lässt[1]). Wir müssen uns daher mit der Wahrscheinlichkeit begnügen, eine Composition von ihm zu besitzen, die durch irgend einen Zufall später benutzt worden ist. Bei den anderen Bildern, die man ihm hat zuschreiben wollen, fehlt nicht nur jeder Beweis, sondern auch die Wahrscheinlichkeit, dass sie ihm angehören[2]).

---

[1]) Passavant a. a. O. gab den Namen Hubert's mit Bestimmtheit an; Crowe und Cavalcaselle entschieden sich für Johann van Eyck; zuerst Otto Mündler (in Kugler's Handbuch, 4. Ausg. Bd. II. S. 581) widersprach dem und erklärte sich in dem eben angedeuteten Sinne, und ebenso fiel Waagen's Urtheil aus. Ich selbst habe das Original nicht gesehen und zweifle nicht an der Richtigkeit des Urtheils dieser beiden so zuverlässigen Kenner. [Indess die bescheiden in die linke Ecke des Bildes zurückgezogene Figur trägt so offenbar die Züge des jüngeren van Eyck, die Köpfe der vor dem Brunnen Knieenden sind so meisterhaft individualisirt und scharf geprägt, wie wir es aus jener Zeit nur von ihm kennen, so dass Crowe und Cavalcaselle, wenigstens was die Ausführung betrifft, doch wohl Recht behalten werden.]

[2]) Das Bild des h. Hieronymus mit dem Löwen in seiner mit Büchern gefüllten Klause im Museum zu Neapel (abgebildet bei d'Agincourt: Peinture Taf. 1 2), früher dort Colantonio del Fiore genannt, wurde von Waagen (Kunstbl. 1847. S. 162 und Handbuch I. 74) unbegreiflicher Weise dem Hubert van Eyck zugeschrieben. Es ist allerdings eine Nachahmung niederländischer Kunst in mühsamer aber ziemlich ungeschickter Weise und nach meinem Urtheile, so wie nach dem des Dr. Frizzoni in Burckhardt's Cicerone, 2. Aufl. S. 855 und dem von O. Mündler in seinen Beiträgen zu demselben Werke S. 28 die Arbeit eines unbedeutenden Italieners. — Das Madonnenbild der altflandrischen Schule, früher im Besitze des Herrn Suermondt in Aachen, jetzt im Museum zu Berlin, abgebildet in v. Lützow's Zeit-

Die Kenntniss der flandrischen Schule ist dadurch sehr erschwert, dass die Maler ihre Bilder fast immer ohne Namensinschrift liessen. Johann van Eyck macht davon eine Ausnahme; wir besitzen eine ziemliche Reihe von Bildern, auf denen nicht bloss sein voller Name, sondern auch die Jahreszahl verzeichnet und uns dadurch ein wichtiges Mittel der Uebersicht seiner künstlerischen Thätigkeit gegeben ist. Der Inschrift ist drei Mal (auf den unten zu erwähnenden Bildern von 1432, 1433 und 1439) ein eigenthümliches Motto hinzugefügt, nämlich die Worte: „Als ikh kan", ohne Zweifel in der Bedeutung: So gut als ich es vermag, ein Ausdruck der Bescheidenheit und zugleich des Bewusstseins seiner fleissigen, aber hinter dem Reichthum der Natur zurückbleibenden Ausführung.

Das älteste Datum[1], nämlich das des Jahres 1421, befindet sich auf einem in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth befindlichen Bilde mit der Darstellung der Weihe eines Bischofs, wie man vermuthet des Thomas Becket. Allein die Ausführung macht es zweifelhaft, ob das übrigens augenscheinlich der flandrischen Schule angehörige Werk wirklich von Johann van Eyck herrührt und selbst die Inschrift, welche dessen Namen nennt, erweckt Bedenken[2]. Jedenfalls würde diese Jahreszahl unter den datirten Werken unseres Meisters ganz isolirt dastehen, da alle übrigen in die

schrift 1867 zu S. 104, welches Hotho (ebenda) dem Hubert van Eyck zuweisen möchte, während Waagen (in derselben Zeitschrift 1868 S. 127) in Uebereinstimmung mit O. Mündler es für ein Werk des Johann hält, ist nach meiner Ueberzeugung keinem der beiden grossen Meister, sondern einem frühen Schüler Johann's van Eyck zuzuschreiben. Es stellt Maria mit dem Kinde in einem Rosenhag stehend neben einem Springbrunnen dar, eine Verbindung, welche auf Bildern Johann's vorkommt. Die südlichen fast tropischen Bäume, welche über das Gehege hinausragen, deuten auf Studien, wie sie Johann in Portugal gemacht haben konnte und die daher auf seine Werkstätte hinweisen. Allein die Farbe, obgleich kräftig und im Sinne der Eyck'schen Schule behandelt, ist etwas zu schwer und besonders die Zeichnung der Madonna sowohl wie des Kindes, namentlich in den nackten Theilen, zu roh und unbehülflich, auch in manchen feinen Details zu abweichend von der des Meisters, als dass man das Bild ihm selbst zuschreiben könnte; es wird einem Schüler angehören. Die anderen Bilder, welche in Galerien den Namen Hubert's führen, haben keinen Anspruch auf denselben.

[1]) Dass das Christusbild mit dem Datum 1420 (oder 1440?) eine Copie des Berliner Bildes von 1438 und die Inschrift unächt ist, wird von Niemand bezweifelt. Meine niederl. Briefe S. 342. Weale: Catalogue du Musée de l'Acad. de Bruges p. 18.

[2]) Ueber das Bild, das ich selbst nicht kenne, haben wir nur die Urtheile von Passavant, Waagen, Crowe und Cavalcaselle und deutsche Bearbeitung der 2. englischen Originalausgabe, p. 87. Die Letzteren (Anciens peintres I. p. 110 finden die Zeichnung so abweichend von der Weise unseres Meisters, dass sie sich nicht entschliessen können, es unter die zuverlässigen Werke desselben zu setzen.

Zeit nach der Vollendung des Genter Altars von 1432 bis zu seinem Tode fallen, sodass es scheint, dass er erst durch das Gelingen dieses grossen Werkes ermuthigt und veranlasst worden sei, seinen nun berühmt gewordenen Namen auf seine Arbeiten zu setzen. Die älteste derselben befindet sich auf einem englischen Landsitze zu Ince Blundel Hall und trägt die Jahreszahl 1432; die Angabe des Wohnortes: Brugis, die nur bei dieser Inschrift vorkommt und bei allen anderen fehlt, deutet darauf hin, dass der Meister erst jetzt von Gent nach Brügge verzogen war. Es ist ein miniaturartiges Bild von äusserster Feinheit, Madonna mit dem Kinde unter einem Thronhimmel sitzend, aber in einem wohnlich ausgestatteten, nur durch ein Fenster beleuchteten Zimmer. Mutter und Kind sind von ungewöhnlich edeln und freundlichen Zügen, die Falten des Gewandes aber schärfer und eckiger, als auf dem Genter Altar[1]. Von nun an können wir fast alljährlich ein datirtes Werk nachweisen. Noch von 1432, jedoch aus dem October, ist das Porträt anscheinend eines Gelehrten, das aus dem Besitze eines Münchner Privatmannes in den der National-Galerie zu London (Nr. 290) übergegangen ist[2]. [Es ist ein Brustbild nach links gewandt, hinter einer steinernen Brüstung, auf welcher die Inschrift steht. Der Mann trägt ein rothes Gewand mit braunem Pelz besetzt, eine grüne Kopfbedeckung, die

---

Waagen, der es ihm unbedingt zugeschrieben hatte (Kunstwerke und Künstler in England II. 435) giebt später zu (Handbuch I. 86, 87), dass es geringeres Verständniss und mindere Meisterschaft zeige, als man an ihm gewohnt sei, will dies aber durch die damalige Jugend des Künstlers erklären. Diese Jugend ist aber eine völlig unerwiesene Voraussetzung Waagen's. Der Künstler, der im Jahre 1422 Hofmaler des Herzogs Johann von Luxemburg wurde, muss im Jahre 1421 doch schon ein reifer Mann gewesen sein. An der Inschrift entsprechen die Buchstaben allerdings der Zeit, dagegen ist ein andrer Umstand auffallend. Während in allen anderen Inschriften unseres Meisters das Bild selbst, oder die dargestellte Person, oder endlich der Stifter redend angeführt ist (Johannes de Eyck me fecit; auf dem Bilde seiner Ehefrau: Conjux meus Joh. me complevit; Hoc opus fecit fieri magister Georgius de Pala — per Johannem de Eyck pictorem) spricht hier der Künstler selbst: Johes de Eyck fecit. Das ist eine Verschiedenheit, die auf den ersten Blick sehr geringfügig scheint, aber doch charakteristisch ist und eine andere Stellung des Künstlers andeutet. Man kann eine solche schwerlich in dieser frühen Zeit nachweisen. Auch das ist bemerkenswerth, dass die Inschrift sich hier auf dem Bilde, nicht wie sonst bei van Eyck auf dem Rahmen befindet. [Leider ist das Werk sehr verdorben und dadurch noch mehr ein endgültiges Urtheil über dasselbe erschwert.]

[1] Waagen, Handbuch S. 87. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. II. 121 und deutsche Ausgabe p. 89.

[2] Vgl. auch die Beschreibung des Bildes von E. Förster im d. Kunstblatt 1854. S. 373.

nach der rechten Seite bis auf die Brust, links nur bis auf die Achsel herabfällt. Seine Hände, von auffallend vollendeter Zeichnung, sind beide sichtbar, doch ist die linke durch die rechte, welche eine beschriebene Papierrolle hält, fast ganz bedeckt. Er hat blaue Augen und eine gesunde, röthlichbraune Gesichtsfarbe von kräftig verschmolzenem Auftrag. Der geistige Ausdruck ist ungemein wahr und wird durch die technischen Mittel, tief gesättigte Farben auf schwarzem Grunde, noch besonders gehoben.] Dieselbe Sammlung besitzt in Nr. 222 ein anderes männliches Porträt von fast gleichen Vorzügen, wie das vorige, mit seinem Namen, Motto und dem Jahre 1433 bezeichnet und endlich auch ein etwas grösseres, sehr merkwürdiges Bild vom Jahre 1434. Es scheint eine Verlobung darzustellen, man sieht nämlich im Vorgrunde einen Mann und eine Frau [1]), welche einander die rechte Hand reichen, zu ihren Füssen ein Pinscher, in einem wohnlich eingerichteten Zimmer, in dessen Hintergrund ausser einem halb geöffneten Fenster ein Bett und ein von minutiös gemalten Bildchen umrahmter Spiegel sich befinden, welcher letztere nicht bloss die beiden Figuren des Vorgrundes vom Rücken her, sondern auch den auf dem Bilde nicht sichtbaren Theil des Zimmers und in demselben eine geöffnete Thüre zeigt, durch welche zwei Personen hereinzutreten scheinen. Das meisterlich mit der höchsten Liebe und Kunst ausgeführte Bild trägt über dem Spiegel an der Wand die auffallende Inschrift: Johannes de Eyck fuit hic und darunter die Jahreszahl 1434. Die Inventarien der Erzherzogin Margarethe von Oesterreich ergeben nicht bloss, dass das Bild im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts im Besitze dieser Prinzessin war, sondern nennen auch die dargestellten Personen. Es war ein gewisser Johann Arnolfini, ein in Brügge etablirter Tuchhändler aus Lucca, der aber später herzoglicher Rath und Ritter wurde, nebst seiner Ehefrau; wahrscheinlich war Johann van Eyck mit ihm befreundet und Zeuge seiner Verlobung gewesen, wodurch sich die eigenthümliche Fassung der Inschrift erklären würde [2]).

---

[1]) [Sollten die Beiden nicht eher als schon verheirathet zu denken sein und die in dem Gemache bei lichtem Tage verbrennende Kerze am Kronleuchter der Decke einen geheimen Bezug bieten?]

[2]) Der Beweis aller dieser Thatsachen ist sehr vollständig durch James Weale: Notes sur Jean van Eyck S. 22 ff. geführt. Im Jahre 1556 befand sich dieses Bild (ebenfalls zufolge des erhaltenen Inventars) im Besitze einer andern Statthalterin der Niederlande, der Königin Maria von Ungarn, welche dafür nach einer Anekdote van Mander's einem Barbier, von dem sie es erworben hatte, ein Amt mit jährlichen Einkünften von 100 Gulden verlieh. Die Identität des Bildes ist trotz der etwas abweichenden Beschreibung van Mander's nicht zu bezweifeln.

Von 1435 besitzen wir kein datirtes Bild; wahrscheinlich aber war die jetzt in der Akademie zu Brügge bewahrte Altartafel des Canonicus Georg von Pala (Fig. 6), die laut ausführlicher Inschrift im Jahre 1436 vollendet wurde, schon früher begonnen[1]. Sie ist, obgleich von mässigem Umfange und mit Figuren von zwei Dritteln

Fig. 6.

Altar des Canonicus G. von Pala, von Jan van Eyck. Brügge.

der Lebensgrösse, dennoch das grösste Bild unter den eignen Werken dieses Meisters, hat aber weder den vollen Glanz der Farbe, noch die Feinheit der Zeichnung, wie seine kleineren Bilder. Es enthält neben der thronenden Madonna mit dem Kinde den knieenden Canonicus, seinen Namensheiligen St. Georg, der in schwerfälliger Tracht eines Kriegsmannes des fünfzehnten Jahrhunderts mit bäurisch verlegener Gutmüthigkeit seinen Helm lüftet und endlich

[1] Hoc opus fieri fecit Magister Georgius de Pala hujus eccl. Canonicus per Johannem de Eyck pictorem Et fundavit hic duas capellas . . . . domini MCCCCXXXIIII. compt. an. 1436. Die Breite 1,57, die Höhe 1,22 Meter.

den Schutzheiligen des Domes St. Donatian in reichem bischöflichen Ornat. Dieser ist nächst dem meisterhaft durchgeführten Porträt des Stifters die beste Figur des Bildes, die Jungfrau dagegen nebst dem Kinde ziemlich unerfreulich, jene mit plumpen, unschönen Zügen[1]. Ebenfalls von 1436 ist das Brustbild eines jungen Mannes in dunklem Pelzrock, wie die Inschrift ergiebt, des Jan de Leeuw (im Belvedere zu Wien, Zimmer 2 Nr. 13), ein Porträt von lebendigster Auffassung und sorgfältigster Ausführung, aber wie jenes eben erwähnte Werk in Brügge von etwas schwerer, trüber Farbe. Vom Jahre 1437 datirt besitzen wir nur ein kleines, nicht farbig, sondern grau in grau gemaltes, aber sehr interessantes Bild im Museum zu Antwerpen. Die h. Barbara, die Märtyrerpalme und ein Buch in den Händen haltend, sitzt vor ihrem Attribut, dem Thurm eines Gefängnisses, der aber hier zur Hauptsache geworden ist und sich in einen kolossalen gothischen Prachtthurm verwandelt hat, der noch im Bau begriffen ist und um den sich zahlreiche Arbeiter und Spaziergänger bewegen (Fig. 7). Es ist, obgleich mit dem Pinsel ausgeführt, von der Feinheit und Schärfe einer Federzeichnung, und die darauf gesetzte ausführliche Namensinschrift zeigt, dass der Meister gerade auf diese Arbeit Werth legte. Am 31. Januar 1438 vollendete er zufolge seiner Inschrift einen jetzt im Berliner Museum befindlichen Christuskopf, der in blühender Farbe und in typisch bewegungsloser Haltung dem Gott Vater des Genter Altars nicht unähnlich ist. Die Neigung zu solcher Auffassung, die in anderen Christusbildern flandrischer Schule wiederkehrt, ging ohne Zweifel nicht von den Künstlern, sondern von ihren Bestellern aus und hatte ihren Grund in der Gewöhnung an alterthümliche, vielleicht noch byzantinische Andachtsbilder, von denen wir freilich in diesen Gegenden keine mehr aufweisen können. Vom Jahre 1439 endlich besitzen wir zwei Gemälde, das eine in der Akademie zu Brügge, das Bildniss seiner damals dreiunddreissigjährigen Ehefrau, durch ihre unschönen Züge und die höchst unkleidsame Haartracht wenig anziehend, aber von sorgfältiger Ausführung; das Andere im Museum zu Antwerpen, Maria mit dem Kinde, jene mit Perlen gekrönt, dieses mit einem Rosenkranz von Korallen spielend, in einem mit vielen Blumen geschmückten Garten vor einem von Engeln gehaltenen Teppich stehend, darüber eine Fontaine in Kupfer. Auch hier finden wir die etwas schwerere Farbe, welche diese späteren

---

[1] Eine Copie dieses Bildes, aus einer Kirche zu Watervliet stammend, im Museum zu Antwerpen von einem späteren Maler der flandrischen Schule hat diese Fehler zum Theil zu vermeiden gewusst.

Bilder des Meisters zu haben pflegen, dabei aber wieder die sorgfältigste und mühsamste Vollendung. Es ist das letzte seiner datirten Bilder, er starb im darauf folgenden Jahre. Um so bemerkenswerther

Fig. 7.

Die h. Barbara, von J. van Eyck. Antwerpen.

ist, dass er auch hier bei seinem letzten, wie bei dem ersten datirten jenes bescheidene Motto vorausschickt[1] und das Datum wieder an die Vollendung knüpft, als ob auch bei diesem kleinen Bilde der Anfang schon in ein früheres Jahr fiele.

[1] Eine freilich sehr unvollkommene Abbildung im Messager des sciences 1835. Die Inschrift lautet: Als ikh kan. Johannes de Eyck me fecit et complevit anno 1439. Die Höhe beträgt 19, die Breite nur 12 Centimeter.

Am Schlusse dieser Reihe datirter Bilder ist eines zu nennen, welches, wenn die darüber erhaltenen Nachrichten zuverlässig wären, die letzte durch seinen Tod unterbrochene Arbeit unsres Meisters sein würde. Es ist ein Flügelbild; auf der Mitteltafel die lebensgrosse Gestalt der Jungfrau mit dem Kinde nebst einem knieenden Abte; auf den Flügeln vier bekannte Symbole der Jungfräulichkeit Maria's, der brennende Busch des Moses, das Vliess des Gideon, die verschlossene Pforte Ezechiel's und die blühende Gerte Aarons, auf der Aussenseite endlich grau in grau die Vision des Augustus mit der anbetenden Sibylle, diese Aussenbilder indessen ebenso, wie die Flügel, unvollendet. Das Bild, angeblich in der französischen Revolution oder schon früher aus der Kathedrale von Ypern, wo es seine Stelle gehabt, verschwunden, tauchte im Anfange dieses Jahrhunderts auf und ging nun in die Hände von Privatbesitzern über, welche darin ein Werk Johann's van Eyck nachweisen zu können glaubten[1]. Der bereits oben erwähnte belgische Schriftsteller van Vaernewyck spricht nämlich in zweien seiner Schriften (1562 und 1574) von einem Bilde Johann's in der Kirche St. Martin zu Ypern, dessen Gegenstände er ohne die Aussenseite zu erwähnen ganz so, wie angegeben, auch in Beziehung auf die mangelnde Vollendung beschreibt. Guicciardini erwähnt wenigstens eines schönen Bildes von ihm in Ypern, ohne es näher zu bezeichnen, van Mander aber bespricht es wieder ausführlich. Indessen gebraucht er dabei das Perfectum und wiederholt genau die Worte des Vaernewyck, so dass entweder das Bild in der Zwischenzeit untergegangen, oder dass es doch ihm unbekannt geblieben war und von ihm nur auf die Autorität jenes älteren Schriftstellers erwähnt wurde. Ungeachtet dieser Uebereinstimmung der Gegenstände mit diesen Beschreibungen gestattete aber der Anblick des aufgefundenen Bildes nicht, es ohne Weiteres für ein Gemälde Jan's van Eyck zu halten; es stimmte zu wenig mit seiner Behandlungsweise überein. Die ersten Betrachter (Passavant, Cavalcaselle) erklärten es daher für eine Copie[2]. Andere dagegen hielten es für unwahrscheinlich, dass man auf einer Copie auch die unvoll-

---

[1]) Zuerst war es im Besitze des Herrn Bogaert Dumortier in Brügge, bei dem es Passavant (Kunstreise S. 367), Crowe und Cavalcaselle (a. a. O. S. 102) Waagen (Kunstbl. 1849 S. 61) und ich selbst sahen, dann bei Herrn van den Schrieck in Löwen, dessen Schwiegersohn, Herr Schollaert, es noch besitzen soll.

[2]) Eine aufgefundene Notiz aus dem vorigen Jahrhundert erwähnt, dass das Original bei der Anlage einer Marmorbekleidung des Chors aus demselben entfernt sei, dass sich aber eine Copie in einer andern Capelle der Martins-Kirche befinde. Passavant a. a. O. S. 369.

endeten Theile des Originals in dieser Gestalt nachgeahmt habe und glaubten überdies in dem Bilde neben fremdartigen und schwächeren Zügen Stellen zu finden, die der Hand von Jan van Eyck nicht unwürdig wären. Dazu kam dann eine Notiz, die man in einem angeblich noch aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammenden Gedenkbuche im Kloster der grauen Brüder zu Ypern entdeckte, nach welcher das Bild im Chore der Martins-Kirche von dem berühmten „Joannes van Eycken“ im Jahre 1445 und zwar zu Ypern gemalt sei. Diese Nachricht ist zwar augenscheinlich irrig; Johann ist 1440 gestorben und hat sich schwerlich nach Ypern begeben, um dort zu malen. Aber dem Irrthum muss doch etwas zu Grunde liegen, und so glaubte man annehmen zu dürfen, das Bild sei zwar bei Johannes bestellt, aber erst nach seinem dazwischen getretenen Tode von anderer Hand vollendet und 1445 aufgestellt worden. Ja man glaubte noch weiter gehen und den Irrthum des Verfassers jener Notiz dadurch erklären zu können, dass Lambert, der Bruder Johann's van Eyck, der auch Maler gewesen sei, als Erbe der Werkstätte desselben an dem unvollendet hinterbliebenen Bilde gearbeitet und es demnächst abgeliefert hätte. Allein diese Hypothese ist schwach; es ist völlig unerwiesen, dass Lambert gleichfalls Maler war, und er würde, wenn dies der Fall, jedenfalls seinen Fleiss auch den unvollendeten Flügeln zugewendet haben[1]. Auch ist die Verwandtschaft mit den zuverlässigen Arbeiten des Johann van Eyck zu gering, um ihm mit Bestimmtheit einen Antheil an dem Bilde zuzusprechen. Es wäre sogar auffallend, wenn er, der bisher seinen Ruhm in Bildern von miniaturartiger Feinheit gesucht, sich mit einem Male an lebensgrosse

[1] Die Hypothese geht von dem Abbé Carton aus, der in seiner Schrift: Les trois frères van Eyck, Brügge 1848, den Nachweis führen wollte, dass Lambert ein Maler gewesen. Sie fand dann einen Gönner in Waagen, dessen kunstverständiges Urtheil über die der Eyck'schen Technik entsprechende Ausführung einiger Theile von Carton geltend gemacht war. Dieser legt (Kunstblatt 1849 S. 61 und noch im Handbuch I. S. 90) besonders darauf Gewicht, dass Lambert zufolge einer Rechnungsnotiz vom J. 1431 aus der herzoglichen Kasse Zahlung erhalten habe, „pour aucunes besognes que mon dit seigneur voulait faire faire“, und dass ganz dieselben Ausdrücke in derselben Rechnung auch von dem anderweitig als Maler bekannten Hue de Boulogne gebraucht werden. Allein es folgt daraus nichts; auch dieser Maler kann einmal Dienste geleistet haben, die nicht zu seinem Handwerke gehörten, und wenn der sehr allgemeine Ausdruck bei ihm auf Malerarbeiten ging, so folgt daraus nicht, dass er bei Lambert dieselbe Bedeutung hatte. Jedenfalls würde dieses, wenn er Maler gewesen wäre, auch so bezeichnet worden sein. Sei es aber auch, dass er Maler war, was berechtigt uns, hier seine Mitarbeit anzunehmen? Vgl. Hotho a. a. O. S. 205 und Geschichte der christlichen Malerei, p. 488 ff. und besonders Ruelens a. a. O. p. CIV. bis CXIII.

Gestalten gewagt hätte. Noch weniger aber sind die Nachrichten zwingend. Es ist zuzugeben, dass unser Bild keine Copie, sondern das Original sein mag, von welchem Vaernewyck, Guicciardini und van Mander erzählen. Aber wie leicht konnte in den seit der Aufstellung des Bildes oder seit dem Tode des Bestellers (1447) verflossenen 100 bis 120 Jahren durch irgend einen Zufall die irrige Meinung, dass es von Johann van Eyck herrühre, aufgekommen sein, welche dann Vaernewyck, von dessen künstlerischem Scharfblick wir durchaus nichts wissen, annahm, van Mander, der das Bild nicht kannte, nachschrieb, und Guicciardini vielleicht auch nur von Hörensagen in seiner kurzen Notiz berücksichtigen zu müssen glaubte. Jedenfalls ist es bei unserer sehr unvollkommenen Kenntniss der damaligen Meister rathsamer, das Bild namenlos zu lassen, als es den authentischen Werken Johann's van Eyck zuzuzählen.

Neben den durch ihre Inschrift beglaubigten Bildern wollen wir diejenigen erwähnen, welche nahestehende Berichterstatter schildern; sie dienen uns wenigstens dazu, seine Wirksamkeit deutlicher zu bestimmen und einen Anhaltspunkt dafür zu finden, welche der namenlosen Bilder ihm zugeschrieben werden können. Vor Allem kommt hier Facius in Betracht, der nur vierzehn Jahre nach dem Tode des Johannes und meistens aus eigner Anschauung die Werke schildert, welche seinen Ruf in Italien begründeten. Zuerst spricht er von einem Flügelbilde, das für einen gewissen Baptista Lomellinus, wahrscheinlich einen in den Niederlanden wohnenden Italiener, gemalt, aber schon damals in den Besitz des Königs Alphons von Neapel gelangt war. Die Mitteltafel enthielt die Verkündigung, bei der er an der Jungfrau die Anmuth und den züchtigen Ausdruck, an dem Engel die Schönheit und besonders die Naturwahrheit des Haares rühmt. Auf den Flügeln war Johannes der Täufer mit bewundernswerther Heiligkeit und Strenge der Mienen und auf der andern Seite St. Hieronymus dargestellt, dieser in seiner Bibliothek, mit meisterhafter Perspective und so genauer Ausführung, dass man näher tretend die Titel der Bücher lesen könne. Auf der Aussenseite dann die Bildnisse des Lomellinus und seiner Frau, denen bloss die Stimme fehle, um lebendig zu sein, und zwischen welche, wie durch eine Ritze, ein Strahl falle, den man für wirkliches Sonnenlicht halten könne. Noch mehr bewunderte er ein Bild im Besitze des Cardinals Octavian, eine Badestube von Frauen in vielen verschiedenen Stellungen, wobei dann ein an der Wand angebrachter Spiegel die Gegenstände wiederhole, so dass man unter Andern von einer nach vorn gewendeten Frau auch die Rückseite sehe. Dabei endlich

viele Details, ein Wasser trinkender Hund, eine brennende Lampe und endlich (ohne Zweifel als Fernsicht durch ein Fenster) eine Menge von Pferden und Menschen in sehr kleiner Dimension, auch Berge, Wälder, Dörfer und Schlösser. Ausserdem erzählt er (dies indessen offenbar nur nach Hörensagen) von einem für Philipp den Guten gemalten Bilde, welches für das vollendetste Werk des Zeitalters gehalten werde: eine Darstellung der Welt und zwar in kreisförmiger Gestalt, auf der man nicht nur Ortschaften und ihre Lage, sondern auch das Maass ihrer Entfernungen erkennen könne. Man darf dabei wohl nicht (wie Einige wollen) an eine Landschaft in unserem Sinne des Wortes denken, sondern an ein kosmographisches Bild, welches dem damals beginnenden geographischen Interesse entsprach, und das wahrscheinlich unter Leitung eines Gelehrten von Johannes mit landschaftlichen etwa in der Vogelperspective gezeigten Details ausgestattet war.

Auch der Reisende des Morelli nennt bei drei Bildern, die er im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts bei italienischen Besitzern sah, den Namen des Johann van Eyck[1]). Das eine, den h. Hieronymus in seiner Studirstube darstellend, an dem er die Perspective des Innenraumes und die feine Ausführung der durch das Fenster gesehenen Landschaft rühmt, ist von Waagen im Besitze des Sir Thomas Baring in Stratton wiedergefunden und wirklich als ein Werk unseres Meisters erkannt[2]). Das zweite, ein Herr mit seinem Factor rechnend, mit der Jahreszahl 1440, und das dritte, eine Landschaft mit Fischern, die eine Fischotter gefangen haben, sind nicht ermittelt[3]). Uns interessirt dabei vorzüglich, dass sie alle von kleiner Dimen-

[1]) Notizia d'opere di disegno. Bassano 1800 S. 14. 45. 74.

[2]) Waagen K. W. u. K. in England II. S. 253. Die völlige Uebereinstimmung der von dem Anonymus genau beschriebenen Details: Pfau, Rebhuhn, der Zettel oder Brief mit der scheinbaren Inschrift, lassen an der Identität nicht zweifeln. Vasari in der Einleitung (ed. Le Monnier I. 163) spricht von einem San Gironimo unseres Meisters, den Lorenzo von Medici besessen habe (aveva); es ist möglich, aber nicht wahrscheinlich, dass dies dasselbe Bild war.

[3]) Das letztgenannte Werk ist nach Angabe des Reisenden auf Leinwand (in tela) gemalt, was von anderen Bildern Johann's van Eyck nicht bekannt, auch bei seiner Tendenz nicht wahrscheinlich ist und somit Zweifel erweckt. Hotho (a. a. O. II. 204) deutet das erstgenannte Bild als das Gleichniss von dem Herrn, welcher Rechenschaft von dem Knechte verlangt. Das wäre bemerkenswerth, weil dieser Gegenstand bei Johann und überhaupt in dieser Zeit nicht vorkommt. Die Worte des Anonymus rechtfertigen aber eine solche Auslegung nicht. Das Bild wird wahrscheinlich das Porträt eines Kaufmanns und seines Geschäftsführers enthalten haben.

sion (Quadretti) und überwiegend landschaftlichen oder genreartigen Inhalts waren.

Die Inventarien der Erzherzogin Margaretha nennen als Werke des Johannes ausser dem oben erwähnten Verlobungsbilde des Arnolfini nur Porträts und kleine Madonnenbilder. Auch Vasari's Nachrichten enthalten nichts Bemerkenswerthes [1]), und van Mander, der bei späteren Niederländischen Malern wohl von zerstreuten Bildern berichtet, die er bei irgend einem Kunstfreunde gesehen, begnügt sich hier, die Angabe Vasari's und des Marc van Vaernewyck nachzuschreiben.

Die neueren Kunstforscher sind glücklicher gewesen und haben eine ziemlich grosse Zahl von Gemälden entdeckt, welche zwar ohne Inschrift, aber den beglaubigten Werken Johann's ähnlich sind und demselben zugeschrieben werden dürfen. Ich begnüge mich, die vorzüglichsten und zuverlässigsten anzuführen. Bei Weitem die meisten derselben sind Madonnen oder Andachtsbilder mit wenigen Figuren und in sehr kleiner Dimension, aber von feinster miniaturartiger Ausführung. Dahin gehört zunächst ein reizendes Bild im Louvre, früher in der Sakristei der Kathedrale von Autun: Maria mit dem Kinde von einem Engel gekrönt auf einer Bank sitzend, vor ihr knieend ein ältlicher Mann von geistig bedeutenden Zügen in reichem dunkelviolettem Amtskleide, wie man aus alten Nachrichten weiss, der Kanzler Philipp des Guten, Rollin († 1461)[2]). Die Halle, in der dies

---

[1]) Vasari erwähnt a. a. O. dreier Bilder Johann's, des heiligen Hieronymus, dessen in einer vorhergehenden Anmerkung gedacht ist, der „Stufa" beim Herzog von Urbino, welches Wort van Mander wohl richtig durch Badestube deutet, so dass damit das von Facius als im Besitze des Cardinal Octavian befindlich beschriebene Bild gemeint sein kann und endlich drittens eines Bildes beim König Alfonso von Neapel, dessen Gegenstand er nicht näher angiebt, von dem er aber später sagt (im Leben des Antonello da Messina IV. p. 77), dass darauf viele Figuren seien. Höchst wahrscheinlich ist es das von Facius erwähnte Flügelbild des Baptista Lomellino. Verleitet durch eine Nachricht, welche der Neapolitaner Massimo Stanzioni (geb. 1585) in seinen handschriftlichen Notizen und nach ihm Dominici in seiner fabelreichen Kunstgeschichte Neapels giebt, hat man indessen eine Anbetung der Könige dafür genommen, welche noch jetzt in Neapel in der Kirche S. Barbara im Castel nuovo sich befindet. So die Herausgeber des Vasari a. a. O. IV. 77 und Crowe und Cavalcaselle I. 96. [Die Letzteren indess sprechen es ihm in der II. Aufl. ihrer „Early flemish painters" p. 123 ab]. Dies Bild ist nun nicht bloss (wie man nach Stanzioni angenommen) in einigen Köpfen übermalt, sondern ist überhaupt nicht ein so frühes Werk, vielmehr die Arbeit eines der vielen Niederländer, die am Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts ihre heimische Weise durch italienische Studien zu verbessern suchten. Man erkennt darin deutlich die Nachahmung des Leonardo da Vinci.

[2]) Vgl. bei Crowe und Cavalcaselle a. a. O. II. Auflage S. 96 und deutsche

vorgeht, ist im Hintergrund geöffnet und zeigt eine weite von vielen Menschen belebte Landschaft mit einer thurmreichen Stadt. Unter den vielen Fernsichten unseres Meisters eine der schönsten, das ganze Bild von grosser Harmonie der Farbe. Ferner die sog. Madonna von Lucca im Staedelschen Institut zu Frankfurt a./M., Maria mit dem Kinde auf einem Thronsessel, aber in einem wohnlichen Zimmer, von höchster Anmuth und leuchtender Kraft der Farbe (23" hoch, 17½" breit). Ein wahres Wunder zarter miniaturartiger Ausführung ist dann das Triptychon in Dresden, angeblich der Reisealtar Carl's V., in der Mitte Maria mit dem Kinde in reicher gothischer Kapelle thronend, auf den Flügeln hier S. Catharina, dort der hl. Michael mit dem knieenden Donator (1' 2" h., 2' br.); auf der Aussenseite grau in grau die Verkündigung.

Eine Anzahl verwandter Bilder haben dann mehr oder weniger Anspruch von der Hand unsres Meisters selbst herzustammen. So zunächst ein Flügelbild, die Verkündigung darstellend, jetzt in der Sammlung der Eremitage zu St. Petersburg[1]), dann mehrere Madonnen in England, bei Lord Exeter in Burleigh-House, bei Mr. Beresford Hope in London, [letztere von Crowe und Cavalcaselle angezweifelt] u. a. Wohl das schönste der hier summarisch zu erwähnenden Bilder, ebenfalls eine Madonna mit Kind, einem Stifter und mehreren Heiligen, befindet sich zu Paris im Besitze der Wittwe James Rothschild[2]). [Vgl. darüber das Nähere bei Dohme: Kunst und Künstler,

---

Ausgabe p. 94—96 die Stelle aus Courtépée Descript. hist. et topograph. du Duché de Bourgogne III. p. 451. Das Bild ist nur 67 Centimeter hoch, 62 breit. Genauere Beschreibung bei Hotho a. a. O. II. 180 und Geschichte der christl. Malerei, p. 485.

[1]) Vgl. Waagen, die Gemäldesammlung in der kaiserlichen Eremitage. München 1864 S. 115.

[2]) Vgl. über alle diese Bilder Hotho a. a. O. S. 180—203, und Geschichte der christlichen Malerei S. 476—488 a. a. O., Crowe u. Cavalcaselle a. a. O., Waagen, im Handbuche I. 87 ff. und derselbe K. W. u. K. II. 233. 485, III. 538. Die kleine, in einer gothischen Kirche stehende Madonna im Palazzo Doria in Rom, welche Waagen (Kunstbl. 1847 p. 163) bei flüchtiger Ansicht dem Johann van Eyck zuschreiben wollte, bildet mit einer zweiten dort befindlichen Tafel, ein knieender Ritter mit einem Einsiedler in der Landschaft, ein Diptychon und gehört einem flandrischen Meister aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts an. Auch das reizende kleine Bild der stehenden Madonna mit dem Kinde unter einem Bogen im Belvedere zu Wien Saal II. No. 18 (abgeb. bei Förster Denkmale Band IV.) stammt aus so später Zeit. [Dagegen ist die kleine Madonna mit dem Kinde, in einer gothischen Kirche stehend, früher bei Suermondt, jetzt im Berliner Museum, gewiss ein ächtes Werk des Jan van Eyck und ein Juwel von feiner und doch effektvoller Ausführung].

I. Lief. p. 19]. Unter den Porträts verdient vor Allem Erwähnung das Brustbild eines alten Mannes mit zwei Nelken in der Hand, früher im Besitze des Herrn B. Suermondt zu Aachen, jetzt im Museum zu Berlin; es wetteifert in Naturwahrheit und Individualisirung mit dem Jodocus Vydts auf dem Genter Altar. [Im Belvedere zu Wien der treffliche Kopf eines alten Mannes, von der Gesellschaft für vervielfältigende Kunst zu Wien in Farbendruck herausgegeben]. Zahlreiche andere Werke, deren Aufzählung hier zu weit führen würde, nähern sich der Weise unseres Meisters so sehr, dass man sie nahestehenden Schülern zuschreiben muss[1]).

Vergleichen wir die künstlerische Richtung Johann's van Eyck, wie sie sich aus seinen Werken, den erhaltenen sowohl als den nur nachrichtlich bekannten, ergiebt, mit der seines älteren Bruders, wie sie sich im Genter Altar zeigt, so ist eine grosse Verschiedenheit augenscheinlich. Von einer Vorliebe für mystisch religiöse Ideen, für umfassende auf die Entfaltung tiefer Gedanken berechnete Compositionen ist bei dem jüngeren Bruder keine Spur. Selbst das Bild aus St. Martin in Ypern enthält nur eine einfache und hergebrachte Symbolik, die ohne Zweifel der Besteller vorgeschrieben hatte, und das mit der Weihe des Thomas Becket stellt zwar einen historischen Moment dar, aber doch nur einen sehr äusserlichen, und das mit einer mässigen Zahl ziemlich kleiner Figuren. Abgesehen aber von diesen beiden Werken, die entweder ihm nicht gehören oder Ausnahmen bilden, verzichtet er durchweg völlig auf den Ruhm der Grossartigkeit oder tiefer Erfindung. Seine Werke sind von kleinen, oft miniaturartigen Dimensionen und dabei entweder Porträts, oder genreartige Scenen, oder endlich, wenn Andachtsbilder, so aufgefasst, dass die heiligen Gestalten in die vollste irdische Wirklichkeit versetzt sind und die lebenstreue Darstellung aller Gegenstände bis in das kleinste Detail zur Hauptaufgabe des Künstlers geworden ist. Gegen das Bestreben der älteren Meister etwa der Kölner Schule, ihre Gestalten schlank, die Gesichtszüge zart und geistig zu bilden, scheint er fast in bewusster Opposition zu stehen. Der typisch strengen bewegungslosen Haltung des Christuskopfes, wie sie in Flandern

---

[1]) So die zwei Flügelbilder (Kreuzigung und Weltgericht), welche der russische Gesandte Tatitscheff in Spanien gekauft hatte und Passavant im Kunstblatte 1841 No. 3 beschreibt. So ferner die jetzt im Museum zu Madrid befindlichen Stiftungsbilder des Magister Werlis aus Köln v. J. 1438, Passavant: Christliche Kunst in Spanien und Waagen bei v. Zahn, Jahrbücher für Kunstwissenschaft I. 47.

herkömmlich war, unterwirft er sich, aber seine Madonnen sind weit entfernt von dem idealen Ausdruck, den Hubert der Jungfrau im Innern des Genter Altars in so bewundernswerther Weise zu geben wusste. Sie selbst haben mehr oder weniger breite niederländische Formen, während der Körper des Kindes klein und verkümmert, sein Kopf häufig alt und unschön erscheint, ohne den leisesten Anflug idealer Hoheit. Besonders auffallend ist dies auf dem Bilde des Canonicus Pala, also da, wo er mit etwas grösseren Dimensionen operiren musste; das Kind ist fast abstossend hässlich, die Haut wie getrocknet und ausgestopft, das Gesicht der Jungfrau wenigstens nicht schön, mit harten Muskeln und dunkler Färbung. Auch in der Gewandung hat er das Gefühl für edeln einfachen Faltenwurf, das die Meister von Köln in so hohem Grade besassen, und das auch noch den Gestalten des Genter Altars nicht fehlt, fast gänz verloren. Meistens sind seine Gewänder schwer, mit stark gebrochenen eckigen Falten überladen. Zu der Freiheit der Phantasie, aus welcher ideale Formen hervorgehen, kann er sich nicht erheben; er hält sich an die zufällige Erscheinung und kann nicht davon lassen, sinnliches Detail zu häufen. Selbst bei den Bildnissen wird ihm das Zarte schwer; die Frauen gelingen ihm, wie das seiner eignen Frau zeigt, trotz sorgfältigster Behandlung nicht leicht. Die härteren Züge der bejahrten Frau des Jodocus Vydts sind schon besser und die männlichen Bildnisse in ihrer anspruchslosen Haltung und photographischen Treue ganz vorzüglich. Auch bei den Heiligen sind die Männer besser; sie sind eben wahre Porträts, in Zügen und Haltung ganz aus dem Leben genommen. Der St. Georg auf der eben genannten Tafel in der glänzenden Stahlrüstung mit dem ehrlichen gebräunten Gesicht und dem etwas unbeholfenen aber treuherzigen Grusse ist gewiss nicht ein Ideal edler und kühner Ritterlichkeit, sondern das treue Bild eines Kriegsmannes des fünfzehnten Jahrhunderts.

Während er aber seinen Heiligen das Kleid abstracter Reinheit und Geistigkeit auszog und sie als natürliche, bürgerliche Gestalten auftreten liess, wusste er ihnen das dadurch Entzogene in anderer Weise zu ersetzen, indem er sie als den Mittelpunkt, als die Seele schöner natürlicher Umgebungen zeigte. Die alten Meister, denen die Natur ein unverständliches Chaos von Einzelheiten, die Schönheit aber ein aus der kirchlichen Ueberlieferung abstrahirtes Attribut der heiligen Gestalten war, hatten sich auf diese beschränken, in ihnen alles Edle und Hohe, dessen ihre Phantasie fähig war, concentriren müssen. Sie hatten sie daher auf den einfarbigen, allenfalls vergoldeten Hintergrund gestellt. Jetzt war die grosse Entdeckung ge-

macht, dass die Natur eine Einheit, eine Offenbarung und Spiegelung der Gottheit, das Abbild ihrer Schönheit sei. Hubert van Eyck hatte diese neue Lehre in seinem grossen Werke zu Gent vollständig ausgesprochen, gleichsam in eine künstlerische wissenschaftliche Formel gebracht, die Rechte der älteren wie der neuen Auffassung gewahrt. In der oberen Reihe zeigten sich die göttlichen Gestalten noch wie bisher auf Goldgrund, wenngleich in vollständigerer körperlicher Ausbildung; in der unteren entfaltete sich der Reichthum der Natur in voller Breite, aber mit ausgesprochener Beziehung auf den von oben ausgehenden Licht- und Mittelpunkt. Johannes, sei es, dass die Schranken seines Talentes ihn dazu bestimmten, oder dass seine Kenntniss der Menschen und besonders der höheren Klassen es ihm empfahl, vereinfachte und popularisirte diesen Gedanken. Statt die Kraft seines ganzen Lebens an ein gewaltiges Werk zu setzen, wollte er viele kleine schaffen; statt die grossen Thaten Gottes und des Lammes in einem mystisch tiefen Epos zu feiern, diente er dem vieldeutigen, beliebten Madonnencultus in einer mehr lyrischen Form. Es gab ihm dies eine günstige Gelegenheit, näher auf die verschiedenen Schönheiten der Natur, auf ihre Vielseitigkeit, auf ihren Reichthum an Einzelheiten einzugehen. Hier ist er in seiner Stärke, er weiss jedem Gegenstande seine bedeutsamen Eigenschaften abzugewinnen. Thront oder steht die Madonna, wie es der Himmelskönigin würdig ist, in einer Kirchenhalle (auf dem Votivbilde des Canonicus Pala, in Dresden und in Berlin), so übersehen wir eine architektonische Perspective mit mannigfacher, von verschiedenen Fenstern ausgehender Beleuchtung, gewöhnlich im romanischen Style mit Rundsäulen, welche einfachere Lichtmassen geben, deren Kapitäle mannigfache figürliche Darstellungen gestatten. Erscheint die Jungfrau, wie es ihr als Vorbild der Demuth und Züchtigkeit wohl ansteht, in häuslicher Umgebung, so führt der Künstler uns (wie auf den Bildern in Jnce Hall und im Staedelschen Institute) in ein Wohngemach mit allem Reize wohlthuender Stille und häuslicher Behaglichkeit; auf dem Tragbrette sieht man sauber glänzendes Messinggeschirr, Lampe und Kanne, auf dem Tische Früchte oder Blumen und die halbgefüllte Wasserflasche, durch das geöffnete Fenster fällt der Blick auf eine weite, sonnenbeschienene Landschaft mit Feldern und Bäumen, Städten und Burgen, belebten Strassen und gebirgigem Hintergrunde. Sehen wir sie im Freien, oder wenigstens mit freiem Hintergrunde (wie im Louvre, bei Lord Burleigh und bei Rothschild in Paris), so ist es in weitester, von unzähligen Gestalten belebter, mit prächtigen Bauwerken geschmückter Landschaft. Reich, wie diese Umgebungen, ist dann auch

die Tracht der heiligen Gestalten; Madonna erscheint mit Gold und Perlen an Krone und Agraffe, auf buntfarbigem Teppich und unter glänzendem Thronhimmel, die Heiligen sind festlich geschmückt, die Ritter in leuchtender Stahlrüstung, die Geistlichen in kostbarem, mit Figuren und Gold gestickten Messornate, die weiblichen Heiligen in höfischer Kleidung. Allerdings hatte dabei der Gedanke Einfluss, die Himmlischen durch dieselben Mittel zu ehren, durch welche die Grossen der Erde sich vor den gemeinen Sterblichen auszeichneten. Aber das war es nicht allein, sondern mehr noch die Vorliebe für das Glänzende und Leuchtende, für die Gegenstände, welche die Lichtstrahlen am kräftigsten und wirksamsten zurückwerfen. Die Empfänglichkeit für die Natur beruhte wesentlich auf dem erwachenden Verständniss für die optischen Phänomene. Das Licht ist die Seele der Natur, der Abglanz des Göttlichen; erst in ihm werden wir uns der Einheit jener ohne dasselbe verwirrenden, unerschöpflichen Menge von Einzelheiten bewusst. Die Wunder des Lichtes zu offenbaren, das war eigentlich die Aufgabe der neuen Kunst; ihr genügte es nicht, es in seiner gleichmässigen landschaftlichen Verbreitung aufzufassen, sondern sie bedurfte der Stellen, wo es sich in mehr als gewöhnlicher Kraft äusserte. Daher die Vorliebe für Gold und Edelsteine, für das Spiegelnde, Durchsichtige, Leuchtende; fast auf keinem Bilde aus dieser Zeit fehlt etwas der Art. Schon auf dem Genter Altar ist Gottes Scepter von durchscheinendem Krystall, in den Innenräumen ist blank geputztes Messinggeräth oder die Wasserflasche angebracht, um das Helldunkel zu beleben, und selbst wo die Jungfrau im Freien sitzt, steigen die hellbeleuchteten Strahlen des Springbrunnens aus einem glänzenden Metallbecken empor. Auch die sorgfältige Ausführung der architektonischen Perspective hängt mit diesem Wohlgefallen an den optischen Phänomenen zusammen. Dies führt dann auch endlich so weit, dass, wie Facius in der Badestube beschreibt, und wie es sich auf dem Verlobungsbilde in London findet, im Bilde noch ein Spiegel angebracht ist, der uns die Gestalten auch vom Rücken und selbst andere ausserhalb des unmittelbaren im Bilde angenommenen Gesichtskreises zeigt. Es ist augenscheinlich, dass diese Nebendinge, die Perspective, die Spiegelungen, die naturtreue Darstellung der unzähligen Gegenstände, die Johann in seinen Bildern anbrachte, ihm zur Hauptsache wurden, dass sie ihn mehr beschäftigten, als die Sorge um die Schönheit der heiligen Gestalten. Sein beschriebenes Motto: „Als ich kann“ bezieht sich ohne Zweifel nicht etwa darauf, dass ihm ein Schönheitsideal der Jungfrau vorschwebte, welches er nicht zu erreichen vermochte, sondern darauf, dass er

trotz des grössten Fleisses, trotz der schärfsten, liebevollsten Beobachtung, von der seine Bilder Zeugniss geben, der Natur nicht vollkommen genügen konnte[1]). Aber ebenso gewiss ist es, dass diese naturalistische Weise es war, welche seinen Ruhm begründete und eine so gewaltige Wirkung hervorbrachte. Von ihr allein sprechen die frühesten Berichterstatter, sie war es, die man in den Kabinetten der Kunstfreunde bewunderte. Den Zeitgenossen wurde dadurch eine neue Welt erschlossen; an einzelnen heiteren Gestalten, an naturalistischen Anklängen hatten sie sich schon früher in den Miniaturen erfreut, aber der volle Reichthum der Schöpfung, die Gediegenheit der Dinge und die grosse Einheit der Natur wurden ihnen erst jetzt, erst durch diese Kunst offenbar. Es war damit eine neue Bahn eröffnet und eine Richtung begründet, von der man erst im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts abwich. Wir besitzen eine poetische Aeusserung, welche sehr deutlich ausspricht, was man damals von der Kunst forderte. Es ist die Grabschrift, welche für den Simon Marmion, einen damals hochgeschätzten Maler zu Valenciennes († 1489) von einem gelehrten Landsmanne verfasst wurde[2]). Er lässt in dem ziemlich umfangreichen und schwülstigen Gedichte den Maler selbst seine Werke schildern, und dabei unter Anderm sagen:

> Ciel, soleil, feu, air, mer, terre visible,
> Métaulx, bestiaux, habits rouges, bruns, verts,
> Bois, bled, champ, pretz, toute chose sensible,
> Par art fabrique ai atteint ès possible,
> Autant ou plus que nuls des plus experts, etc.

Der Poet ist vom Reime geleitet und nennt nur, was in sein Versmaass passt, aber dennoch giebt uns seine Schilderung den Eindruck der reichen Mannigfaltigkeit, die in den flandrischen Bildern herrscht und hebt in der That die meisten der Dinge heraus, welche darin hervorleuchten und das Auge fesseln. Allerdings macht diese Aufzählung den Eindruck des Unruhigen und Haltungslosen, allein dieser wird im Bilde durch einen andern Vorzug der Eyck'schen Kunst gehoben, den unser Poet dann auch sogleich (immer wieder durch den Mund des Malers) berührt:

---

[1]) Es findet sich nicht bloss auf Madonnenbildern (in Jnce Hall und in Antwerpen) sondern auch bei blossen Porträts (No. 222 in der National-Galerie zu London).

[2]) Vgl. sie bei de Laborde, Ducs de Bourgogne, Vol. II. pag. XXVIII. und bei Michiels a. a. O. III. p. 431.

Les yeulx ont prins doulce réflection
En mes exploictz, tant propres et exquis,
Qu'ils ont donné grande admiration,
Riant object et consolation
Aux empereurs, rois, comtes et marquis.

Er spricht, wenn man seine zugleich pedantische und frivole Ausdrucksweise in unsere Sprache übersetzt, von der wunderbaren Intensivität und Harmonie der Farbe, welche seit Johann van Eyck lange Zeit hindurch der bleibende Vorzug der flandrischen Schule war und deren völlige Ausbildung man ihm vorzugsweise zuschreiben darf, obgleich sie ohne Zweifel auch seinem älteren Bruder nicht fremd war. Hierdurch wurde nicht nur die Naturwahrheit erhöht und der Ausdruck der Lebensfrische und Heiterkeit erlangt, auf den unser Poet hindeutet, sondern auch dem Ganzen, ungeachtet der Menge zu plastischer Wahrheit herausgebildeter Einzelheiten, die innere Einheit gegeben, so dass es wie ein klangvoller, vielstimmiger Accord, wie die Natur selbst wirkt.

Dazu kommt dann bei Johann ein Drittes, für das wir nicht die Grabschrift des Marmion, wohl aber ein anderes nur wenige Jahrzehnte späteres Gedicht citiren können, die Couronne Margaritique des Jean Lemaire, von der wir schon oben gesprochen haben. Er lässt darin auftreten:

. . . Le roy des peintres Johannes,
Duquel les faits parfaits et mignonnetz
Ne tomberont jamais en oubly vain [1]).

Er rühmt also an unserm Meister, während er demselben die erste Stelle im Reiche der Maler anweist, das, was Manche demselben als eine Schwäche, als eine Beschränkung seines Talentes vorwerfen möchten, die Vorliebe für kleine miniaturartige Dimensionen. Und gewiss hatten diese viel zu der grossen Gunst beigetragen, die Johannes genoss. Kleine Bilder dieser Art in der sauberen und sorgsamen Ausführung, die bei ihnen schon durch die Enge des Raumes geboten ist, sind zu allen Zeiten beliebt gewesen. Es hat einen grossen Reiz, die Dinge in so anmuthiger Verkleinerung zu betrachten, sie gewinnen dadurch gleichsam an Werth, dass alle ihre charakteristischen Züge näher an einander gerückt sind [2]). Die Phantasie wird dadurch stärker angeregt, sie sich lebendig vorzustellen, ihr Wesen sich zu eigen zu

[1]) Vgl. den Auszug aus dem Gedichte bei Pinchart ad Crowe p. CCXXII.

[2]) Plinius nennt ein Mal die Werke eines antiken Kleinmalers: consummatae voluptatis, von vollendetem Reize.

machen. Man hat solche Werke oft einen Juwel genannt und mit Recht; sie haben, im Vergleich mit andern Gegenständen, den höheren Werth und zugleich die kostbare edle Ausarbeitung gemein. Hier kam dann etwas Anderes dazu. Das Verständniss der Natur war neu, man wollte sie mit vollen Zügen geniessen, sich ihres ganzen Reichthums bewusst werden. Kein Bild daher, in dem nicht die ganze Fülle der Dinge wenigstens repräsentirt war. Dazu gehörte aber entweder ein gewaltiger Raum oder die kleine Dimension, und diese erhielt natürlich den Vorzug, nicht bloss weil sie handlicher, leichter zu erlangen und herzustellen war, sondern auch weil sie die Uebersicht und somit das behagliche Gefühl des Vertrautseins mit dieser reichen Welt erleichterte.

Man hat Johann van Eyck oft als den Anfänger des modernen Realismus bezeichnet, als den, der zuerst die Naturtreue sich zur Hauptaufgabe gemacht habe, und das ist auch nicht unrichtig. Noch bei seinem Bruder war die Natürlichkeit nur ein Mittel für den Ausdruck seiner mystischen Ideen gewesen, bei ihm wurde sie Selbstzweck. Allein auch er unterscheidet sich von dem späteren, genreartigen Realismus noch sehr bedeutend; ihm geht keineswegs die entschiedene religiöse Tendenz ab. Es liegt dies nicht darin, dass seine Kunst noch immer im Zusammenhange mit der Kirche blieb und die meisten seiner Bilder heilige Gestalten darstellen; die gleichzeitigen Italiener geben dessen ungeachtet nicht den gleichen Eindruck der Frömmigkeit[1]. Es liegt vielmehr an der Art, wie er sowohl bei Bildnissen als in den landschaftlichen Hintergründen die Natur auffasste. Die späteren Künstler (und schon jetzt die Italiener) betrachteten sie bloss als ein äusseres Objekt und als die materielle Grundlage für den Ausdruck ihres subjectiven künstlerischen Gefühls. Sie haben daher zwiefache Ursachen der Beschränkung; sie dürfen nur so viel geben, als das sinnliche Auge aufnimmt und von diesem wieder möglichst nur das, was jenem künstlerischen Gedanken oder Gefühle dient. Johann van Eyck und seine flandrischen Nachfolger sind sich dieses Gegensatzes noch nicht bewusst; die Natur ist ihnen eine göttliche Offenbarung, sie selbst sind nur die Vermittler derselben, welche Alles, was ihnen verkündet ist, mit Ehrfurcht empfangen und mit demüthiger Treue wiederzugeben haben. Sie drängen daher

---

[1]) Vittoria Colonna gab noch in den dreissiger Jahren des sechszehnten Jahrhunderts den Niederländern in dieser Beziehung den Vorzug, dem freilich Michelangelo nicht zustimmen konnte. Vgl. das merkwürdige Gespräch beider mit dem Portugiesen Francesco d'Ollanda bei Raczynski: Les arts en Portugal und bei H. Grimm, Michelangelo (IV. Aufl.) II. p. 278 ff.

im Raume so viele Gestalten und Erscheinungen zusammen, als die Feinheit ihres Pinsels gestattet und geben auch dem Entfernten eine so genaue und vollständige Ausführung, als sie vermögen. Die Luftperspective ist ihnen nicht unbekannt; für den Reiz duftiger Fernen sind sie nicht unempfänglich, aber nur so weit die Perspective diese Wirkung hervorbringt, lassen sie sich auf sie ein; von der allmäligen Abnahme der Farben im Mittelgrunde nehmen sie keine Notiz. Ohne Zweifel war dies nicht ein Kunstgriff, sondern eine naive Unkenntniss, ein Mangel an Beobachtung; aber die Wirkung ist eine höchst poetische. Wir werden dadurch wie auf Flügeln der Phantasie emporgehoben und überschauen mit einem Blicke den Reichthum der Schöpfung im weiteren Umfange, als es uns in der Wirklichkeit die Beschränkung unsres Gesichtskreises gestattet; wir werden uns ihrer doppelten Unendlichkeit, der äusseren des Raumes und der inneren der Eigenschaften und Beziehungen, die sich in jedem Gegenstande spiegeln, gleichzeitig bewusst. Diese kühne, kindlich naive Begeisterung, verbunden mit der männlich ernsten Ausdauer der Ausführung, mit der liebevollen anspruchslosen Hingebung, mit der Gemüthsruhe und Pietät und endlich mit der Pracht der Farbe, die wie ein vollständig besetzter Chor die Werke Gottes feiert, giebt diesen Bildern den Ausdruck einer innigen, aber keineswegs asketisch strengen, sondern überaus heiteren, lebensfrohen Frömmigkeit.

Zum Beschlusse dieser Nachrichten über Hubert und Johann van Eyck bleibt uns noch übrig, von ihren Geschwistern und von ihren unmittelbaren Schülern zu sprechen. Ihres Bruders Lambert ist schon oben gedacht und bemerkt, dass die Vermuthung, auch er sei Maler gewesen, sich nicht erweisen lasse[1]). Dagegen war nach der Angabe des Lucas de Heere und van Mander's ihre Schwester Margaretha, welche unverheirathet starb und neben ihrem Bruder Hubert in der St. Janskirche zu Gent begraben wurde, eine kunstreiche Malerin. Von ihren Werken wissen wir indessen nichts und selbst die Annahme, dass ihr Fach hauptsächlich Miniaturmalerei gewesen, beruht nur auf Vermuthung[2]).

[1]) Vgl. oben p. 150.

[2]) Vasari, der in dem auf den Mittheilungen des Lampsonius beruhenden zusätzlichen Kapitel auch eine Aufzählung von flandrischen Miniaturmalern giebt, nennt sie nicht. James Weale (Anz. für Kunde der deutschen Vorzeit 1863 p. 155) glaubte auf dem Gürtel der Madonna in einem kleinen Bilde ihren Namen entdeckt zu haben, die vermeintlichen Buchstaben scheinen aber nur willkürliche Zierrathen zu sein. Pinchart ad Crowe und Cavalcaselle p. CCXV.

Leider sind wir auch über ihre Schüler ganz ununterrichtet. Vasari, nach ihm van Mander und unzählige Andere versichern, dass Roger van der Weyden und Antonello da Messina von Johann in der Kunst des Oelmalens unterwiesen seien; aber jener kann, wie wir später sehen werden, nur als reifer Mann mit ihm in Berührung gekommen sein, und dieser gelangte wahrscheinlich erst nach dem Tode Johann's nach Flandern. Van Mander versichert, Hugo van der Goes sei einer der wenigen Schüler Jan's van Eyck gewesen; allein das sehr viel spätere Auftreten Hugo's macht auch dies unwahrscheinlich. Ausserdem hatte man Petrus Cristus als einen Schüler Hubert's genannt, aber diese Vermuthung beruhete auf einem jetzt als unrichtig erkannten Datum und ist nicht haltbar[1]. Auf der andern Seite ist aber auch Vasari's Erzählung, dass Johann das Geheimniss seiner Erfindung bis in sein spätes Alter bewahrt und erst da Einzelnen mitgetheilt habe, nicht sehr wahrscheinlich. Wir haben Spuren, dass die Oelmalerei in Gent schon längere Zeit vor Johann's Tode bekannt war. Schon im Jahre 1419 beauftragte die Stadtbehörde die Malermeister Jan Martins und Willem van Axpoele, im Schöffenhause die Gestalten der Grafen und Gräfinnen von Flandern und zwar „in guter Oelfarbe", wie dabei ausdrücklich hinzugefügt wird, ohne ätzende Zusätze zu malen. Die ausführlichen Vorschriften des Vertrages lassen keinen Zweifel, dass es sich nicht etwa um den Oelanstrich von Statuen, den man schon seit Jahrhunderten kannte, handelte, sondern um eine Malerei auf der Fläche, aber freilich auch nicht von landschaftlich ausgeführten Tafelbildern, sondern von einer statuarisch gehaltenen Wandmalerei; denn es ist ausdrücklich von der Malerei der Architektur, also der fingirten Nischen, in denen die Gestalten standen, die Rede. Es bedurfte dazu wohl nicht der ganzen Eyckschen Technik, aber doch schon einer geläufigen Praxis im Gebrauche der Oelfarben, da die Maler sich verpflichteten, die ganze Arbeit, wie man berechnet hat, etwa dreissig Figuren, in vier Monaten fertig zu stellen. Im Jahre 1425 verpflichtete sich der Meister Jan de Scoenere eine Kapelle in der Christuskirche zu Gent herzustellen und dabei die „Geschichten unsrer Frau" und das „Abend-

---

[1]) Der Umstand, dass der Teppich auf den Bilde des Peter Cristus im Staedelschen Institute dasselbe Muster mit dem auf der daselbst befindlichen Madonna (von Lucca) des Jan van Eyck hat, ist nicht entscheidend, da das gedachte Bild von 1447 (nicht 1417) und mithin erst 7 Jahre nach dem Tode Johann's entstanden ist. [Indess ist, abgesehen hievon, nach den datirten Werken des Cristus die Möglichkeit nicht ausgeschlossen, dass er wirklich ein Schüler des Johann van Eyck war.]

mal“ und zwar in Oelfarben zu malen. Ob dies Wand- oder Tafelmalerei war, ist nicht ersichtlich, aber die Anwendung der Oelfarbe zu historischen Bildern dieser Art setzt doch immer eine Technik voraus, welche der der Brüder van Eyck ähnlich war. Endlich im Jahre 1434, also sechs Jahre vor dem Tode Johann's van Eyck, übernimmt ein andrer Meister, Saladin de Scoenere, eine Reihe von Arbeiten für eine Privatkapelle in der Franciskanerkirche und dabei ausser der Uebermalung und Vergoldung der, wie es scheint, bereits vorhandenen plastischen Figuren im Innern des Altarschreines, die Bemalung der Thüren an diesem Schreine und an einem Schranke mit Darstellungen der Geburt und des Todes der Jungfrau, der Passionsgeschichte u. s. w., endlich die Malerei eines Crucifixes nebst mehreren Figuren auf Leinwand und zwar Alles in guter Oelfarbe[1]). Hier also jedenfalls sind figurenreiche historische Malereien auf Holz und Leinwand mit Oelfarbe ausgeführt, was in der voreyck'schen Technik nicht möglich gewesen wäre. Dabei ist es bemerkenswerth, dass die Oelmalerei keineswegs als eine neue und selten angewendete Erfindung, etwa durch Hinweisung auf ein in derselben ausgeführtes Bild, bezeichnet wird, und dass andererseits selbst in dem letzten, spätesten Falle die ganze Anordnung, die Verbindung der Gemälde auf den Thüren mit plastischen Figuren im Schreine, der Goldgrund, der bei denen des Schrankes stipulirt wird, keinesweges auf eine Anwendung der aesthetischen Principien der Brüder van Eyck und mithin nicht darauf schliessen lassen, dass der Maler einer ihrer Schüler gewesen. Es scheint daher, dass wenigstens ein Theil ihrer Erfindung ziemlich bald verbreitet war. Auch konnte es nicht wohl anders sein. Selbst wenn sie, was kaum glaublich ist, gar keine Gesellen und Lehrlinge zugelassen, oder denselben nicht Alles, was zu ihrer Technik gehörte, mitgetheilt haben sollten, konnte es nicht ausbleiben, dass ihre Zunftgenossen davon erfuhren, sich die Anschauung ihrer Malereien verschafften und demnächst Versuche anstellten, um ähnliche Erfolge zu erreichen. Galilei wurde durch die blosse Nachricht von der in Holland gemachten Erfindung des Fernrohres bestimmt, sich ein solches Instrument selbst anzufertigen, und es gelang ihm so gut, dass man ihn als den zweiten Erfinder ansehen kann. Sollten nun Zunftgenossen und Landsleute, die aus ähnlichen

[1]) Alle diese Verträge befinden sich im städtischen Archive zu Gent und sind publicirt von Edmond de Busscher in den Recherches sur les peintres Gantois; der von 1419 S. 45, der von 1425 S. 144, der von 1434 S. 28. Von den Malereien selbst ist nichts erhalten.

Werkstätten hervorgegangen waren und ähnliche Erfahrungen gemacht hatten, nicht noch eher im Stande gewesen sein, die Spur des Geheimnisses zu finden und auf eigne Entdeckung auszugehen? Der Umstand, dass in dem Vertrage von 1419 die Behörde sich ausdrücklich gegen die Beimischung ätzender Substanzen verwahrt, scheint darauf hinzudeuten, dass mehrere Versuche der Verbesserung der Oelfarben in Gent und darunter auch solche mit verderblichen Zusätzen gemacht worden. Ob aber diese Maler, welche sich guter Oelfarben zu bedienen wussten, im vollen Besitze der Eyck'schen Kunst waren, und ob die Besteller, welche die Anwendung solcher Farben stipulirten, dadurch gleiche künstlerische Resultate oder andere Vortheile, etwa grössere Dauerhaftigkeit erstrebten, muss dahin gestellt bleiben. Es scheint vielmehr, dass während schon lange die Eyck'schen Bilder im ganzen Abendlande gesucht waren und zahlreiche Künstler in derselben Weise Meisterwerke schufen, noch immer Werke des älteren Styles beliebt waren und selbst in Gent ausdrücklich bestellt wurden. Noch im Jahre 1460 wird bei der Bestellung eines grossen Altarwerks für eine Dorfkirche zwischen Gent und Oudenaerde für die Historien auf der Innenseite der Thüren die reichste Vergoldung und nur für die Aussenseite derselben die Anwendung der Oelfarbe, diese also augenscheinlich bloss der Dauerhaftigkeit wegen, angeordnet [1]. Wahrscheinlich war es eben die reiche Vergoldung dieser grossen Altarwerke, welche in den Religionskriegen der Niederlande ihre Zerstörung in dem Grade befördert hat, dass hier keines solcher Werke mehr auf uns gekommen ist, während die kleineren, im vollendeteren Style gemalten Bilder uns wenigstens in sehr viel grösserer Zahl glücklich erhalten sind.

Zweites Kapitel.

Roger van der Weyden und seine flandrischen Zeitgenossen.

Bei dem Tode Johann's van Eyck stand kein andrer Maler der Niederlande in höherem Ansehen, als Roger van der Weyden, den die Stadt Brüssel schon 1435 zu ihrem Maler (Pourtraiteur der stad)

[1] Vergl. den Vertrag v. 28. April 1460 bei de Busscher a. a. O. S. 151.

ernannt hatte. Die Geschichte dieses bedeutenden Künstlers, welche wie die der Brüder van Eyck erst aus italienischen Quellen an van Mander gelangt und durch diesen und durch die späteren auf seine Angaben gegründeten Hypothesen eigenthümlich verwirrt und verdunkelt war, ist erst in jüngster Zeit durch aufgefundene archivalische Notizen bedeutend aufgeklärt und bedarf zu ihrem Verständnisse eines Rückblickes auf die bisherigen, in den meisten neueren Werken vorgetragenen Meinungen.

Die Italiener, denen der Name Roger's ziemlich gleichzeitig mit dem Johann's van Eyck durch die dorthin gelangten Bilder bekannt wurde, legten sich das Verhältniss beider sehr einfach dahin zurecht, dass sie Johann, den Erfinder der neuen Malweise, als den Meister, Roger als seinen Schüler, und da Johann in Brügge lebte und lehrte, als von daher stammend betrachteten. Sie nannten ihn also Ruggiero da Bruggia, zuweilen aber auch, da er, wie man wusste, in Brüssel lebte, Ruggiero di Burselles [1]).

Auch bei Vasari kommen beide Namen vor, indem er ihn zwar in den schon in der ersten Auflage befindlichen Nachrichten über die flandrische Schule nur als Ruggiero da Bruggia, in dem nach den Mittheilungen des Lampsonius hinzugefügten Kapitel aber sehr vollständig als Ruggiero van der Weyde di Bruselles benennt. Indessen scheint er sich der Identität beider Personen bewusst gewesen zu sein, da er sie beide Male als den Lehrmeister des berühmten Ausse oder Hans (Hans Memling) bezeichnet. Auch in den Niederlanden ist bis auf Carl van Mander nur von einem Maler dieses Namens die Rede, den Albrecht Dürer in seinem Tagebuche bei Gelegenheit der Gemälde im Rathhause zu Brüssel und sonst schlechtweg den „grossen Meister Rudier“ nennt [2]). Erst van Mander, der jene Hinweisung auf die Identität beider Personen bei Vasari nicht

---

[1]) Schon der erste Italiener, der von Roger spricht, Cyriacus von Ancona, braucht beide Ortsbezeichnungen gleichzeitig; er nennt ihn in der Ueberschrift Rugerius Brugiensis, im Texte aber Rugerius in Bursella. Facius, der ihm wie dem Johannes pedantischer Weise den Beinamen Gallicus giebt, bezeichnet ihn doch als: Joannis conterraneus, was nach italienischen Begriffen den Ursprung aus derselben Stadt bedeutet, und zeigt dadurch, dass er ihn aus Brügge gebürtig hielt. Bei dem Anonymus des Morelli kommen wieder beide Namen vor, ohne dass es klar ist, ob er dabei an zwei verschiedene Personen gedacht hat (ed. Bassano 1800. p. 78. 81).

[2]) Vasari I. 163. IV. 76. XIII. 148. Dürer's Reliquien S. 88 und S. 121. Guicciardini (1567) u. Opmeer (Chronographus Tom. I. p. 406) bezeichnen Roger van der Weyden von Brüssel als den der Zeit nach nächsten Nachfolger der Eyck's.

bemerkt hatte, oder an der Richtigkeit dieser Annahme zweifelte, glaubte sie trennen zu müssen. Er spricht zunächst von einem „Rogier van Brugghe“, dem unmittelbaren Schüler Johann's van Eyck, nach dessen Werken er sich in seiner angeblichen Vaterstadt umsah und da er nichts Anderes fand, ihm einige in Leimfarbe gemalte Tapeten zuschrieb. Von ihm unterscheidet er dann den „Rogier van der Weyde“ von Brüssel, den Urheber jener gepriesenen Gemälde im Stadthause daselbst, den er aber erst im Jahre 1529 sterben lässt. Diesen Angaben van Mander's folgte nun die Kunstgeschichte, so gut es ging, bis im Jahre 1846 der Archivar Wauters zu Brüssel eine Reihe von ihm entdeckter, urkundlicher Notizen über Roger van der Weyden publicirte, aus denen hervorging, dass derselbe schon einige Zeit vor dem 2. Mai 1436 in Brüssel als Stadtmaler angestellt gewesen und daselbst im Jahre 1464, wahrscheinlich am 16. Juni, gestorben sei[1]). Fiel hiernach das Leben Roger's van der Weyden in eine Zeit, welche es gestattete, ihn für einen Schüler Johann's van Eyck zu halten, so hatte man auch keinen Grund, jenen älteren Roger von Brügge festzuhalten; man erklärte ihn daher für identisch mit dem Stadtmaler von Brüssel[2]). Nun aber entstanden andere Bedenken. Man fand neben den Gemälden, welche man auf Grund aller Nachrichten Roger zuschreiben konnte, andere, welche Nachbildungen seiner Manier und selbst seiner Compositionen, aber nicht von seiner eigenen Hand zu sein schienen, darunter eines mit der Jahreszahl 1488, wo jener Roger längst verstorben war; man konnte sich auch nicht entschliessen, van Mander's mit genauen Nebenumständen vorgetragene Angabe des Todesjahres von 1529 geradezu zu verwerfen. Dazu kam denn, dass man in den Registern der St. Lucas-Gilde zu Antwerpen im Jahre 1528 die Aufnahme eines Meisters Roger van der Weyden notirt fand. Man schloss aus diesen und einigen anderen Gründen, deren Ausführung hier zu weitläufig sein würde, dass es wirklich zwei Meister dieses Namens gegeben habe, von denen der eine, der Schüler van Eyck's, im Jahre 1464, der andere 1529 verstorben, dass zwischen beiden ein verwandtschaftliches Verhältniss bestanden und der jüngere den Styl des älteren nachgeahmt habe, und begann nun rüstig unter der ziemlich grossen Zahl verwandter

---

[1]) Im Messager des Sciences historiques, Gand 1846 p. 131. Vgl. damit die spätere vollständigere Schrift desselben Verfassers: Wauters, Roger van der Weyden, ses oeuvres, ses élèves et ses descendants, Bruxelles 1856.

[2]) So Wauters selbst, Michiels (1. Aufl. 1846) III. 407, Waagen im Kunstblatt 1847 S. 169. Crowe und Cavalcaselle, The early flemish painters 1857.

Bilder jedem von beiden die ihm vermeintlich zugehörigen zuzuweisen[1]). Diese besonders von den deutschen Kunstforschern allgemein getheilte Ansicht ist indessen durch neuere archivalische Entdeckungen wesentlich modificirt. In den Registern der Malerzunft zu Tournay ist nämlich in dem Verzeichniss der Lehrlinge vermerkt, dass Rogelet de la Pasture, gebürtig aus Tournay, am 5. März 1426 bei Meister Robert Campin dem Maler in die Lehre getreten sei und dass er seine Lehrzeit bei diesem Meister ausgehalten; und demnächst in dem Verzeichniss der Meister, dass Meister Roger (denn so heisst er nun) de la Pasture am 1. August 1432 die Freiheit des Gewerbebetriebes erlangt habe[2]). Die Uebersetzung des Beinamens aus einer Sprache in die andere war damals, wo sich der Begriff eines festen Familiennamens noch nicht gebildet hatte, etwas sehr Gewöhnliches. Es ist daher begreiflich, dass Meister Roger, sobald er aus seiner französisch redenden Vaterstadt in flamländische Gegenden verzog, sich van der Weyden nannte. Seine eigne Geschichte zeigt zwei Fälle, wo dieser flamländische Name wieder einer Uebersetzung unterlag. Noch im Jahre 1459, wo er schon längst unter seinem neuen Namen auf der Höhe des Ruhmes stand, wird er in der Rechnung des Abts von St. Aubert in Cambrai, dem er ein grosses Bild geliefert hatte, als „maistre Rogier de la Pasture, maistre ouvrier de painture de Bruxelles“ aufgeführt, und in der lateinisch geschriebenen Chronik der Karthäuser in Brüssel selbst wird der Mönch Cornelius, der zugleich als Sohn des berühmten Malers Rugerius bezeichnet ist, de Pascua genannt[3]). Die Identität jenes Meisters von Tournay mit dem berühmten Stadtmaler von Brüssel ist dann aber durch eine fernere Notiz in den Papieren jener Malerzunft festgestellt, indem in der Rechnung von 1464 der Preis von Lichtern für die Todtenfeier des

---

[1]) Die ausführliche Begründung dieser Ansicht bei Waagen im Kunstblatt 1847 a. a. O. und bei Passavant in v. Quast und Otte, Zeitschrift f. christliche Archäologie und Kunst, Band II. (1858) S. 1. 120 ff., in zum Theil nicht unwichtigen Nebensachen abweichend, aber in der Annahme der beiden gleichnamigen Maler übereinstimmend. Vgl. ferner E. Förster, Gesch. der d. Kunst Bd. II. 85 u. 136. Waagen, Handbuch I. 104 u. 128, während Crowe und Cavalcaselle sich gegen die Annahme des jüngern Roger von Anfang an ablehnend verhielten.

[2]) Diese und die folgenden urkundlichen Notizen aus Tournay sind theils in dem Catalog des Museums von Antwerpen vom Jahr 1857 (dessen Verfasser Theodor van Lerius zu den ersten Entdeckern dieser wichtigen Notizen gehörte) p. 31, theils in Pinchart's Noten zu Crowe und Cavalcaselle II. p. CCXVII. und danach bei Michiels (2. Auflage) III. p. 10 und 46 abgedruckt.

[3]) Vgl. jenen Contract bei de Laborde, Ducs de Bourgogne I. p. LIX., die Notiz aus der Brüsseler Klosterchronik aber bei Wauters a. a. O.

„maistre Rogier de la Pasture, natyf de cheste ville de Tournay, lequel demoroit à Brouselles“ in Ansatz gebracht sind[1]. Wann er von Tournay verzogen, wissen wir nicht. Die erste urkundliche Erwähnung seines Namens in Brüssel ist ein Beschluss des Raths vom 2. Mai 1436; allein da in demselben aus ökonomischen Gründen festgesetzt ist, dass die Stadt nach Meister Roger's Tode keinen andern Maler annehmen solle, da dieser Beschluss eine Sinnesänderung voraussetzt, welche nicht füglich gleich nach seiner Ernennung eingetreten sein kann, und da diese Ernennung wiederum eine Bekanntschaft mit seinen Leistungen voraussetzt, werden wir ihn schon seit mehreren Jahren in Brüssel ansässig denken müssen. Seine Uebersiedelung dahin rückt daher ziemlich nahe an die Erwerbung des Meisterrechts in Tournay im Jahre 1432 heran.

Bei diesen erwiesenen Thatsachen ist dann schwer zu erklären, wann er Schüler Johann's van Eyck gewesen sein soll. Dass dies vor dem Jahre 1426 geschehen, ist, wenn auch vielleicht seinem Alter nach möglich, mit seinem Eintritt in die Lehre des Robert Campin nicht wohl vereinbar, und dass er nach Erlangung des Meisterrechts verheirathet und (wie sich aus den urkundlichen Nachrichten über seine Familie ergiebt) mit zwei Kindern nach Brügge verzogen sei, sehr unwahrscheinlich[2]. Indessen ist seine Technik und seine Behandlung des Landschaftlichen doch der Weise Johann's van Eyck zu nahe verwandt, um sie ohne unmittelbare Berührung beider Meister[3]) zu erklären, und man wird daher ein Zusammentreffen, wenn auch ohne bleibenden Aufenthalt in Brügge, annehmen müssen.

[1]) Dieser vollständige Beweis der Geburt Roger's in Tournay wiederlegt die Behauptung Eduard's van Even in der Zeitschrift: De dietsche Warande, Amsterdam 1858, dass er in Löwen geboren sei. Wenn der Gelehrte Joannes Molanus († 1585) in seiner handschriftlich hinterlassenen Geschichte dieser Stadt den Meister Rogerius, den er zugleich als den Urheber der berühmten Gemälde im Rathhause von Brüssel bezeichnet, „civis et pictor Lovaniensis“ nennt, so wird sich das darauf gründen, dass man ihm das Bürgerrecht von Löwen bewilligt hatte, nicht auf seine Geburt. — Auffallend ist bei den im Texte angeführten Nachrichten, dass sein Sohn Cornelius nach den Angaben seines Klosterbruders bei seinem Tode im Jahre 1473 „ungefähr“ 48 Jahre alt gewesen, mithin etwa im Jahre 1425, also früher geboren ist, als sein Vater „Rogelet“ bei Meister Campin in die Lehre trat. Indessen ist die Möglichkeit eines etwas späten Eintrittes in dies Verhältniss nicht zu bestreiten und mithin ein Zweifel an der Richtigkeit der urkundlich bescheinigten Thatsachen daraus nicht zu begründen.

[2]) Pinchart a. a. O. p. CCXVII., dem auch Waagen in Zahn's Zeitschrift I. 45 zustimmt, erklärt es für unmöglich, was dann doch wieder zu viel gesagt ist.

[3]) Etwa wie Waagen a. a. O. durch eine in Tournay bestehende bedeutende Malerschule, welche denn doch nothwendig einige Spuren hinterlassen haben müsste.

Im Jahre 1450, also zur Zeit eines Jubiläums, befand unser Meister sich in Rom, wie wir durch eine von Facius mitgetheilte Anekdote wissen[1]), ohne Zweifel mit Urlaub der Stadtbehörde, da er bis zu seinem Lebensende im Dienste und Solde derselben blieb. Er hinterliess vier Kinder, unter denselben aber keines, das seinen Vornamen führte, und nur einen Maler, Peter van der Weyden, geb. 1437[2]). Von diesem stammte dann wahrscheinlich der Maler Goswien van der Weyden, der sich in der uns erhaltenen Inschrift auf einem in der Abtei zu Tongerloo befindlich gewesenen, jetzt nicht mehr vorhandenen Bilde von 1535 als Enkel Roger's „des Apelles seiner Zeit" und zugleich als bereits siebenzigjährigen Greis bezeichnet[3]). Er hatte sich, wie die Urkunden der Malergilde von Antwerpen ergeben, bereits im Jahr 1503 in dieser Stadt niedergelassen, war zwei Mal Aeltermann der Gilde und lebte noch im Jahr 1537. Sein Sohn war nun jener Roger, der 1528 das Meisterrecht erhielt, aber keinesweges 1529 starb (wie van Mander durch irgend eine Verwechselung annahm), sondern noch 1537 als lebend genannt wird. Es giebt also wirklich einen jüngeren Roger van der Weyden; derselbe ist aber nicht, wie man geglaubt hat, der Sohn oder Neffe, sondern der Urenkel des berühmten Meisters, viel zu weit abstehend von ihm, um der Urheber jener demselben nachgebildeten Gemälde zu sein und, da von seinen eignen Werken nichts bekannt ist, zu unbedeutend, um einen Platz in der Kunstgeschichte zu behalten. Jene fraglichen Gemälde aber werden von Peter van der Weyden, dem Sohne des grossen Meisters, oder von irgend einem unbekannten Schüler des Letzteren herstammen, der ihn um 20 oder 30 Jahre überlebte und eine Industrie daraus machte, seine Compositionen zu wiederholen. Wir verlieren nicht viel dabei, dass wir seinen Namen nicht wissen.

---

[1]) Facius erzählt nämlich im Leben des Gentile da Fabriano, dass Roger sich über dessen Malereien sehr günstig geäussert. Die Stelle ist bei Pinchart a. a. O. p. CLXXXII. u. sonst häufig abgedruckt.

[2]) Pinchart a. a. O. p. CCXIX.

[3]) Léon de Burbure, Documents biographiques inédits sur les peintres Goswien et Roger van der Weyden in dem Bulletin de l'Académie de Bruxelles, Série II., Tome XIX. (1865) p. 354, und in besonderem Abdrucke. Jene Inschrift, die uns durch einen Schriftsteller des vorigen Jahrhunderts wörtlich mitgetheilt ist, wurde längere Zeit auf ein im Museum zu Brüssel befindliches Triptychon mit der Assumtion der Jungfrau bezogen, bis diese Annahme durch Ed. Fétis in dem Bulletin des Commissions royales d'Art et d'Archéologie, Brux. 1862 S. 457 ff. als irrig nachgewiesen wurde. Wir besitzen kein erweislich von Goswien gemaltes Bild.

Von den Werken jenes älteren Roger van der Weyden, der in der That der Einzige ist, mit dem wir uns zu beschäftigen haben, sind leider die meisten, die von den nahestehenden Berichterstattern gepriesen werden, verloren gegangen. So zunächst das berühmteste von allen, die Reihe von Tafelgemälden, mit denen er die sogenannte goldene Kammer des Rathhauses zu Brüssel, den Gerichtssaal, geschmückt hatte, und die, wie es herkömmlich war, den Richtern Vorbilder eifriger Rechtspflege vor Augen stellen sollten. Sie gehörten zu den Merkwürdigkeiten Brüssel's, welche den Fremden gezeigt wurden und sind daher in den Berichten derselben, von unserm Albrecht Dürer an bei seiner niederländischen Reise im Jahre 1522, bis gegen das Ende des siebzehnten Jahrhunderts häufig erwähnt und zum Theil ausführlich beschrieben. Zwei dieser Tafeln beschäftigten sich mit der Geschichte des Kaisers Trajan, zuerst wie er in richterlicher Pflichttreue den Feldzug, zu dem er ausziehen will, aufschiebt und der Wittwe, die ihn wegen der Ermordung ihres Sohnes anruft, durch die Bestrafung des Thäters zu ihrem Rechte verhilft; dann wie der Papst Gregor der Grosse, durch die Erzählung dieser That gerührt, vor dem Altar St. Peter's für ihn zu bitten wagt und demnächst durch das wunderbar erhaltene, aus dem Grabe unter der Trajanssäule herbeigeschaffte Haupt des Kaisers und durch eine himmlische Stimme die Gewissheit seiner Seligkeit erlangt. Zwei andere Tafeln enthielten die locale Legende von einem Grafen Herkenbald; auf der einen sah man ihn krank im Bette liegend, wie er seinen Neffen, der ein Verbrechen begangen, zum Erstaunen seiner Beamten mit eigner Hand tödtet; auf der andern reichte ihm der Priester die letzte Communion, wobei, wie die ausführliche lateinische Inschrift ergab, die Billigung dieser That dadurch erwiesen wurde, dass die Hostie, die ihm der Bischof wegen derselben verweigert hatte, sich wunderbarer Weise aus dem verschlossenen Gefäss in seinen Mund begab. Im Jahre 1690 wurden diese Gemälde noch als bestehend[1]) erwähnt, seitdem nicht mehr, und es ist daher wahrscheinlich, dass sie bei dem Brande des Rathhauses während des Bombardements von 1695 zu Grunde gegangen sind. Sie wurden allgemein bewundert. Dürer lässt sich zwar nicht näher darüber aus, nennt aber doch bei Gelegenheit derselben Roger einen grossen Meister. Van Mander,

[1]) Félibien, Entretiens sur la vie et les ouvrages des peintres. Tome I. p. 579 ff. bei Michiels 2. Aufl. III. p. 27. Es ist bemerkenswerth, dass Félibien, nachdem er die Legende des Herkenbald erzählt, hinzufügt, dass der Maler bei Darstellung derselben „a fait voir dans les figures des expressions qui surpassent tout ce que les autres peintres ont jamais fait de plus beau.

der selbst mit grosser Anerkennung davon spricht, erzählt, dass Lampsonius bei einem gelegentlichen Aufenthalte nicht satt geworden sei, sie zu betrachten und dabei die stärksten Ausdrücke der Bewunderung zu gebrauchen. Glaubhafte Copien besitzen wir nicht und gewinnen also durch diese Nachricht nur die Ueberzeugung, dass Roger durch grosse historische Compositionen und zwar von dramatisch bewegten Momenten eine ungewohnte Wirkung hervorgebracht habe[1]. Nächst diesen Gemälden scheint keines seiner Werke grösseren Beifall gefunden zu haben, als eine Kreuzabnahme, von der wir noch jetzt zahlreiche Wiederholungen besitzen, von denen zwei aber zuverlässig von seiner eignen Hand herstammen. Die Composition bildet ein längliches Viereck von geringerer Höhe als Breite (2 Meter zu 2,63), jedoch mit einem schmalen, überhöheten Mittelraum, auf Goldgrund. In der Mitte das Kreuz, an dessen Fusse der Leichnam bereits von zwei Männern in Empfang genommen ist, während ein auf der Leiter stehender Knecht ihn noch hält. Rechts die zu Boden gesunkene Maria, von Johannes und einer der Frauen gehalten, eine andre, weinende dahinter. Links, nahe den Füssen des Heilandes, neben einem mit dem Salbgefässe herzutretenden Manne, Magdalena in der heftigsten Bewegung leidenschaftlichen Schmerzes, die Hände ringend, die Kniee gebogen, wie im Begriffe, zu den Füssen der geliebten Leiche hinzusinken. Als eigne Arbeit des Meisters beglaubigt ist vor Allem ein Exemplar in kleineren Dimensionen auf Goldgrund im Chorumgange der Peterskirche zu Löwen, welches ein Schriftsteller

[1] Unter den Teppichen des Münsters zu Bern, welche zufolge der Tradition als Beute nach der Niederlage Karls des Kühnen (1477) dahin gelangt sein sollen, befinden sich drei, welche dieselben Gegenstände wie jene Bilder enthalten und zwar (wie Pinchart im Bull. de l'Acad. de Belgique, Tome XVII. S. 54 nachgewiesen hat) mit denselben lateinischen Inschriften, welche auf den Rahmen der Brüsseler Originale standen. Man hat daher vermuthet, in ihnen Copien jener Gemälde zu besitzen (Kinkel, die Brüsseler Rathhausbilder des Roger van der Weyden und deren Copien in den burgundischen Tapeten zu Bern. Zürich 1867. 4). Allein die Abbildungen jener Tapeten, welche Achille Jubinal, Tapisseries historiées, bereits im Jahre 1838 gegeben hat, widerlegen diese Vermuthung. Die ganze Anordnung mit einem hohen Augenpunkte und mit überladener Häufung der Figuren entspricht nicht der Roger's und seiner flandrischen Zeitgenossen, sondern weist auf das sechszehnte Jahrhundert hin, und selbst die Costüme lassen auf einen so späten Ursprung schliessen, woraus denn folgt, dass die Tapeten auch nicht im Besitze Karls des Kühnen gewesen sein können. Endlich scheint es richtig, was Michiels a. a. O. darzuthun versucht, dass die Eintheilung der Darstellungen auf den Tapeten nicht mit denen der Gemälde, wie sie uns beschrieben werden, in Einklang zu bringen sei. [Vgl. übrigens auch Kinkel: Mosaik zur Kunstgeschichte, Berlin 1876].

des sechszehnten Jahrhunderts als Roger's Werk beschreibt, und an welchem eine bei einer neuerlichen Restauration entdeckte Inschrift diese Nachricht bestätigt und das Entstehungsjahr 1443 angiebt[1]. Noch berühmter war in Löwen ein andres Exemplar in einer Kirche vor der Stadt, Maria daer buyten genannt, von dem mehrere Schriftsteller erzählen, dass es von der Statthalterin der Niederlande, Maria von Ungarn, für einen hohen Preis erkauft, nach Spanien gesendet und nach einem Schiffbruche fast unversehrt aufgefischt sei[2]. In Spanien sind nun 3 Exemplare dieser Composition und zwar in lebensgrossen Dimensionen gefunden, das eine jetzt in der Sakristei der Kirche im Escurial, zwei andere im Museum zu Madrid. Jenes erste ist nach den Urtheilen der Sachverständigen, die es sahen, von vorzüglicher Ausführung und daher gewiss von der Hand des Meisters, die beiden anderen lassen dies zweifelhaft[3]. Ein viertes Exemplar, das sich im Berliner Museum befindet, ist schon durch die Jahres-

---

[1]) Molanus, der schon oben erwähnte Schriftsteller von Löwen, sagt in seinen kurzen Notizen: Magister Rogerius, civis et pictor Lovaniensis, depinxit Lovanii ad S. Petrum altare Edelheer (van Even, dietsche Warande p. 33). Die im Jahre 1859 auf der Rückseite des Bildes entdeckte Inschrift lautet: Dese tafel heeft vereert hern Willem Edelheer en Alyt syn werdinne int jaer ons Hern MCCCC en XLIII. Das Werk erscheint übrigens hier als Triptychon und zeigt auf den Innenseiten der Flügel die Familie des Stifters mit ihren Schutzheiligen Jacobus d. A. u. Elisabeth, auf den Aussenseiten grau in Grau auf Postamenten die Trinität und die Mutter Gottes in den Armen des Johannes und unterhalb der Postamente zwei Engel mit Schwertern. Vgl. Charles Piot, Band III. der Revue d'histoire et d'archéologie und Ruelens a. a. O. p. CXL. Unter der Inschrift befindet sich ein leider halb zerstörtes Monogramm, in welchem man die Hälfte eines W. erkennen kann. [Indess lässt sich sowohl mit inneren als äusseren Gründen die Urheberschaft Roger's anzweifeln. Vgl. Crowe und Cavalcaselle, ed. A. Springer, a. a. O. S. 238, wo das Bild als verhältnissmässig späte Wiederholung eines Roger'schen Werkes gekennzeichnet ist.]

[2]) Molanus a. a. O. erzählt den Verkauf und die Versendung nach Spanien, mit dem Zusatze: quamquam in mari periisse dicatur. Opmeer, Chronographus I. p. 406 bei Passavant in v. Quast's Zeitschrift p. 125 spricht davon, dass das Bild nach Spanien gelangt sei. Van Mander giebt die ausführliche Geschichte der Rettung.

[3]) Vgl. besonders Waagen bei v. Zahn a. a. O. S. 46 und Passavant die christl. Kunst in Spanien S. 134 und in v. Quast Zeitschrift S. 125, welcher es indessen nach der Vorstellung, die er sich von den beiden Roger's gemacht hatte, dem jüngeren beilegt. Crowe und Cavalcaselle (Anciens peintres p. 186) urtheilen unbestimmter und scheinen die spanischen Exemplare nicht genau untersucht zu haben. [In der deutschen Ausgabe von Springer S. 239 ff. entscheiden sich jedoch die Verfasser für das Exemplar im Museo del Prado. Vgl. daselbst auch die Aufzählung der mehr oder weniger abweichenden Wiederholungen oder Copien.] Carl van Mander giebt zwar an, dass auf dem Bilde in Maria daer buyten zwei Leitern

zahl 1488 als Copie bezeichnet, aber ohne Zweifel von einem dem Meister nahestehenden Maler und noch sehr charakteristisch. Ausserdem giebt es zahlreiche spätere Copien oder bedingte Wiederholungen in Spanien selbst, in England, Deutschland, Holland. Forschen wir, was dieser Composition so grosse Gunst verschafft, so kann es nur ein Charakterzug sein, welcher der in den Eyck'schen Bildern vorherrschenden Tendenz gerade entgegengesetzt ist. Während diese eine durchaus ruhige und milde, befriedigte Stimmung geben, gleichsam nur Lobgesänge sind, tritt uns hier nichts als energische Trauer entgegen. Zunächst der Leichnam, der, in voller Breite gezeigt, sogleich als der Hauptgegenstand der Handlung sich geltend macht, dann Maria ohnmächtig hingesunken mit steifer Haltung der Arme; Johannes sie haltend, heftig vorgebeugt; neben der einen Frau, deren Gesicht nur milde Theilnahme mit der leidenden Mutter ausdrückt, eine andre, welche, tief schluchzend, das Auge mit dem Tuche zuhält; auch die Gesichter der kräftigen, beschäftigten Männer sind schmerzvoll, und endlich ist die Bewegung der trauernden Magdalena höchst gewaltsam. Auch nicht einen Augenblick der Ruhe gönnt der Künstler seinen Beschauern, auch nicht einen Tropfen des Leidenskelches erspart er ihnen. In der früheren Kunst gaben wenigstens die architektonischen Elemente, die Symmetrie der Anordnung, der weiche Schwung der Linien dem Schönheitsgefühl Befriedigung, die Eyck's, besonders Johannes, hatten dem noch anmuthige, der Natur entlehnte Motive hinzugefügt. Hier ist alles dem Zwecke tragischer Erregung geopfert. Die Körper Christi und der ohnmächtigen Maria geben steife, unschöne Winkel, einen harten Parallelismus, und Magdalena, keineswegs die schöne Sünderin der späteren Kunst, in ihrer kaum möglichen Stellung, sich selbst ängstlich windend und an der unteren Hälfte des Körpers von zahllosen Falten umgeben, ist geradezu hässlich. Aber man begreift, dass auch sie auf ein noch nicht verwöhntes Gefühl mächtig wirken konnte, und die Erfahrung zeigt, dass dies bei den Zeitgenossen und selbst noch weit über dies Jahrhundert hinaus geschah.

Ausser diesem beliebten Werke können wir ein anderes als beglaubigt ansehen. In dem Gedenkbuche der Karthause von Miraflores bei Burgos ist nämlich vermerkt, dass im Jahre 1445 der König Johann dem Kloster einen Altar geschenkt habe, der von dem grossen

am Kreuze ständen, was auf keiner der im Texte genannten Wiederholungen der Fall ist und daher ein Irrthum sein wird, der bei ihm, der das Bild nicht gesehen, sehr denkbar ist.

und berühmten flandrischen Meister Roger gemalt sei und drei Geschichten enthalte, die Geburt Christi, die Kreuzabnahme, und sein Erscheinen bei seiner Mutter nach der Auferstehung[1]). Noch in den Jahren 1783 und 1800 wurde dieses Altärchen von Reisenden in jenem Kloster gesehen, seitdem ist es von dort verschwunden und befindet sich, wie wir mit Sicherheit annehmen dürfen, im Museum zu Berlin. Nicht nur die Gegenstände, sondern auch gewisse Eigenthümlichkeiten der Darstellung, welche der Reisende Ponz in Miraflores wahrnahm und beschrieb, stimmen überein, auch soll das Bild nach der französichen Invasion von Spanien hergekommen sein[2]). Das Ganze besteht aus drei Tafeln gleicher Grösse, jede 2 Fuss $8^1/_2$ Zoll hoch und 1 Fuss $4^1/_2$ Zoll breit, welche und zwar immer innerhalb eines steinfarbig gemalten gothischen, mit Statuen und kleinen Figurengruppen verzierten Portals die drei genannten Hergänge enthalten. Sie sind aber, wie sich bei näherer Prüfung ergiebt, nicht in Beziehung auf Christus, sondern auf die Jungfrau zusammengestellt. Oben in der Spitze des Portals schwebt überall ein Engel mit Krone und Spruchband und zwar nicht in natürlicher Farbe, sondern monochrom, Körper und Gewand gleich, auf den beiden äusseren Bildern in blauer, auf dem mittleren in violetter Farbe, jedes Mal mit einem lateinischen Spruche, der dieses Weib („mulier haec“) rühmt und ihr die Krone des Lebens zuspricht, zuerst wegen ihrer Reinheit, dann wegen ihrer Treue im Schmerze, endlich wegen ihrer siegreichen Beharrlichkeit. Das Ganze feiert also die Jungfrau, als die in Freud und Leid bewährte, und scheint in dem in der

---

[1]) Anno 1445 donavit praedictus rex (Don Juan) pretiosissimum et devotum oratorium, tres historias habens: nativitatem scil. Jesu Christi, descensionem ipsius de cruce, et apparitionem ejusdem ad matrem post resurrectionem. Hoc oratorium a magistro Rogel magno et famoso Flandresco fuit depictum. Antonio Ponz, viage de España, Madrid 1783 Vol. XII. p. 57 und Antonio Conca, Descrizione odeporica della Spagna Parma 1793 I. p. 33. Dass Papst Martin V. († 1431) diesen Altar dem Könige geschenkt habe, was oft angeführt ist, um die frühe Berühmtheit Roger's darzuthun, beruhet auf mündlicher Aeusserung der Mönche und ist jetzt durch die Lebensverhältnisse Roger's vollkommen widerlegt.

[2]) Waagen K. W. u. K. in England II. 233 sah es im Jahre 1835 in England und erhielt wahrscheinliche und genaue Kunde über seine Geschichte. Die ihm damals mitgetheilte Nachricht, dass es im Besitze Carls V. als Reisealtärchen gewesen sei, wird durch den Aufenthalt im Kloster von 1445 an widerlegt. Später kam es in die Sammlung des Königs der Niederlande und von da nach Berlin. Vgl. darüber Passavant im Kunstblatt 1843 nro. 59 und Waagen im D. Kunstbl. 1854 S. 57. Ungeachtet des in jener ersten Anzeige ausgesprochenen begeisterten Lobes wollte Passavant später das Bild für eine Copie erklären, wozu aber durchaus kein ausreichender Grund vorhanden ist.

That hochpoetischen Rhythmus seiner Anordnung sich die Illustration des Satzes, dass irdische Freude sich in Leiden verwandele und erst aus diesem die ewige Freude hervorgehe, zur Aufgabe gestellt zu haben. Dies findet denn auch in dem mit miniaturartiger Feinheit ausgeführten Beiwerk seine Bestätigung. An jener die drei Hauptscenen einrahmenden Architektur stellen nämlich die Statuen Apostel und Evangelisten dar, die in der Bogenkrönung jedes Portals befindlichen sechs kleinen, von Baldachinen gekrönten Gruppen aber auf dem Mittelbilde die Passionsgeschichte, also das Leiden, auf den beiden äusseren Tafeln aber Freuden der Maria, auf der ersten die Kindheitsgeschichte Jesu, auf der letzten aber seine und ihre Erhebung; nämlich der Besuch der Frauen, welche ihr die Auferstehung Christi verkündigen, seine Himmelfahrt, die Ausgiessung des h. Geistes, dann ein Engel, welcher Marien vor dem Tode die Siegespalme reicht, die Todesscene selbst und endlich ihre Krönung. Die Auferstehung und der Gang der Frauen zum Grabe, welche in diesen Gruppen fehlen, sind dagegen in der Landschaft des Mittelbildes angebracht, gleichsam um dem im Vorgrunde dargestellten Schmerze schon einen Hoffnungsschimmer hinzuzufügen. Auf den Seitenbildern ist der Hergang in geschlossenen, kapellenartigen Räumen dargestellt, jedoch nicht ohne Aussicht ins Freie, auf die dahinter fortgesetzte Landschaft des Mittelbildes, und diese ist ebenso weit ausgedehnt, ebenso heiter und von feinen Details belebt, mit derselben Farbenkraft und Harmonie gegeben, wie bei Johann van Eyck. Wir lernen Meister Roger daher hier von einer Seite kennen, welche bei jenem ersten Werke nicht zur Sprache kam. Dagegen lassen die Hauptgestalten, obwohl schon wegen der kleineren Dimensionen in weniger greller Weise, dieselbe Tendenz, dasselbe fast rücksichtslose Streben nach dramatischem und charakteristischem Ausdruck erkennen. Auf dem ersten Bilde ist Maria, die das etwas verkümmerte Kind auf dem Schoosse hält, sehr lieblich und edel, der sehr greisenhaft aufgefasste Joseph aber, der das müde Haupt mit halbgeschlossenen Augen auf den Krückstock stützt und in Schlaf zu sinken scheint, eine fast genreartige Figur. Auf dem dritten Bilde ist die lebendige Bewegung beider Gestalten recht wohl gelungen, der auferstandene Erlöser, der leise, fast auf den Fussspitzen, heranschreitet, und die knieende, mit dem Ausdrucke des Erstaunens sich umwendende Maria. Auf dem Mittelbilde tritt aber wieder die energische Betonung des Schmerzes hervor; Maria mit den sichtbaren Thränen auf ihrer Wange und dem tiefschmerzlichen Ausdrucke ihrer Züge hält den wunden, mageren Leichnam, dessen Erstarrung ihn fast geradlinig erscheinen

lässt, auf ihrem Schoosse, während Johannes und Joseph von Arimathia mit dem Ausdrucke tiefster Bekümmerniss ihr theilnehmend zur Seite stehen.

Wir kennen kein Bild mit der Namensinschrift Roger's [1]) und sind daher ganz darauf angewiesen, seine Werke durch die Verwandtschaft mit jenen beiden beglaubigten zu erkennen. Und da bietet sich denn sofort ein zweites, ebenfalls im Berliner Museum befindliches, in Grösse, Anordnung und Behandlung ganz ähnliches Triptychon dar. Es giebt die Geschichte Johannes des Täufers; auf der ersten Tafel die Geburt, die Wöchnerin im Bette und Zacharias, der den Namen aufschreibt, auf der zweiten die Taufe Christi mit bergiger Landschaft, auf der dritten das Martyrium, im Vorgrunde die Tochter der Herodias, welche neben dem enthaupteten Leichname das Haupt auf der Schüssel empfängt, im Hintergrunde das Mahl. Die Portale, welche auch hier die drei Handlungen umrahmen, enthalten die Statuen aller Apostel und in den Bögen wieder je sechs Darstellungen begleitender historischer Momente. Die farbigen Engel fehlen zwar hier, im Mittelbilde schwebt aber über der Taufscene Gott Vater, wie jene Engel in durchgängigem Roth. Der enthauptete Leichnam mit dem noch blutenden Halse und der dabeistehende Henker sind wiederum ziemlich grell, im Allgemeinen aber sind die Gestalten milder aufgefasst. Styl und Gedankengang weisen entschieden auf Roger hin, doch ist die Ausführung etwas schwächer, so dass sie möglicherweise von der Hand eines Schülers herrührt [2]). Bei einer kleinen Wiederholung dieser Composition im Staedelschen Institute ist dies unbedenklich der Fall. [?] Ein vorzügliches, höchst eigenthümliches Werk Roger's ist das Gemälde der sieben Sakramente im Museum zu Antwerpen, welches zwar in Dijon erworben, zufolge der darauf wiederholt angebrachten Wappen aber für den Bischof von Tournay, Jean Chevrot, und zwar wahrscheinlich bald nach 1440,

---

[1]) Die im Berliner Museum Nro. 1163 befindliche Tafel mit dem thronenden Hieronymus und der Inschrift: Sumus Rugerii manus ist augenscheinlich die Arbeit eines Italieners.

[2]) Nach der Erzählung des Reisenden Ponz (Vol. XII. S. 55) war im Kloster zu Miraflores ein Altar mit Darstellungen aus dem Leben des Johannes, welcher nach der Klostertradition von einem Maler Juan Flamenco in den Jahren 1496 bis 1499 für eine bedeutende, genau angegebene Summe gemalt sein soll. Passavant glaubt (v. Quast Zeitschrift II. 18) dies auf unsern Altar beziehen zu müssen, dem aber schon die späte Jahreszahl und der Umstand, dass der Altar des Ponz fünf Tafeln enthielt, entgegenstehen. S. über diese Frage und die Geschichte des Bildes Waagen im Kunstblatt 1847 S. 177. 1851 S. 245. 1854 S. 58.

wo er daselbst einzog, gefertigt ist[1]). Das Ganze besteht aus drei Tafeln, von denen die mittlere, bedeutend grössere (3′ br. 6′ 6″ hoch), das Mittelschiff, die beiden anderen (2′ br. 3′ 9″ hoch) je eines der Seitenschiffe einer stattlichen gothischen Kirche enthalten, in welcher die Sakramente verwaltet werden. Sechs derselben sind auf den Flügeln dargestellt und zwar so, dass sie in flachen Seitenkapellen vorgenommen werden, auf der einen Seite Taufe, Firmelung, Beichte, auf der andern Priesterweihe, Trauung, letzte Oelung. Das Mittelschiff des Domes und also die mittlere Tafel ist ausschliesslich der Verherrlichung des vornehmsten der Sakramente, der Eucharistie, gewidmet, die wir nun aber hier in zwiefacher Gestalt sehen. Hinten an einem Altare, der dem Lettner eingebaut ist, erblicken wir nämlich den Priester, der mit beiden Händen die Monstranz emporhebt, also im wichtigsten Momente der Messe, wo das vollbrachte Wunder der Wandelung gefeiert wird. Vorn dagegen ist das Opfer, dessen unblutige Wiederholung das Sakrament bildet, uns in seiner Wirklichkeit vor Augen gestellt. Wir sehen, obgleich innerhalb der Kirche, das hoch hinaufragende Kreuz mit dem menschlichen Körper des sterbenden Erlösers und neben demselben einerseits die hinsinkende Maria, von Johannes und einer Begleiterin unterstützt, andrerseits zwei knieende Frauen, die eine dicht neben dem Kreuze, die andere in einiger Entfernung. Die Seitenschiffe sind höchst belebt; wir sehen nicht bloss die Verwaltung der Sakramente, sondern auch die durch dieselben vermittelte Einwirkung der Kirche auf das bürgerliche Leben der Christenheit. Züchtige Frauen und ehrbahre Männer umstehen als Zeugen das Taufbecken; Knaben mit der Binde um die Stirn entfernen sich in andächtiger Haltung von dem Bischofe, der die Firmelung vollzieht. Besonders anmuthig ist die Trauung des ehrenvesten Bürgers mit der verschämten Jungfrau. Bei der letzten Oelung ist das Sterbezimmer in die Kirche aufgenommen, der Priester steht am Bette des Sterbenden, zu dessen Füssen eine Frau sitzend aus geöffnetem Buche liest. Auch sonst fehlt es nicht an lebensvollen Episoden, an betenden oder wandelnden Kirchenbesuchern, an Bettlern u. s. f. Im Mittelschiffe dagegen ist heilige Stille, wir sehen nur den Priester und die handelnden Personen jenes grossen tragischen Momentes, der uns durch das Sakrament vor Augen gestellt ist. Und in diesen erkennen wir dann die uns wohlbekannten Gestalten, welche wir in anderer Handlung und Stellung auf jener Kreuzabnahme

---

[1]) Vgl. die genaue Auskunft in dem Kataloge des Museums von Antwerpen von 1857 S. 35 und von 1874 S. 438 ff.

Fig. 8.

Die Kreuzigung aus dem Mittelbilde der sieben Sakramente von Roger van der Weyden. Antwerpen.

und auf dem Altar von Miraflores fanden. Der Körper Christi hat dieselben Formen, das Haupt dieselben Züge wie dort, und eben dasselbe gilt vorzugsweise von Johannes, doch auch im Wesentlichen von den Frauen. Besonders ist die eine merkwürdig, welche in derselben Tracht wie jene Magdalena der Kreuzabnahme mit enganliegendem Mieder und langem, faltenreichem Rocke uns zwar den Rücken zuwendet und also ihre Züge birgt, zugleich aber, indem sie mit der Rechten die Thränen trocknet und die Linke auf das Herz drückt, durch die beiderseits gehobenen Ellenbogen eine ähnliche Erscheinung bildet, wie dort die händeringende Magdalena und wie diese schon in den Umrisslinien das Herbe, Gewaltsame, Selbstvergessende ihres Gefühles ausspricht [1]). Auch an einer andern Stelle dieses Bildes finden wir eine unserm Meister ausschliesslich angehörige Vorstellung wieder. Ueber jedem der sechs Sakramente in den Seitenschiffen schwebt nämlich auch hier, ähnlich wie auf dem Altar von Miraflores, ein geflügelter Engel in symbolischer Farbe des weithinflatternden Gewandes und des langen Spruchbandes, über der Taufe weiss, über der Firmelung gelb, über der Busse roth, über der Priesterweihe in Purpur, über der Trauung blau und über der letzten Oelung violett. Entscheidend ist dann endlich, dass wir durchweg dieselbe Behandlungsweise, dieselbe Auffassung, dieselbe schlichte und treue Wiedergabe der Natur, die gerade, vielleicht etwas steife, aber richtige und ehrbare Haltung der Figuren, das ernste Streben nach charakteristischem Ausdrucke, den einfachen Faltenwurf, den vollen und reinen Farbenaccord wiederfinden. Wir können sicher sein, ein Werk nicht eines Nachahmers, sondern des Meisters selbst und zwar aus seiner besten, reifsten Zeit vor uns zu haben.

Neben demselben ist sogleich ein dem Gegenstande nach verwandtes, im Museum zu Madrid befindliches Gemälde zu erwähnen, von dem wir erst vor Kurzem durch die letzte Arbeit unsres verstorbenen Kunstforschers Waagen Kenntniss erhalten haben [2]). Es ist wiederum ein Triptychon und enthält die sieben Sakramente, jedoch so, dass sie sämmtlich auf der mittleren Tafel ihre Darstellung finden, während von den Flügeln der eine den Sündenfall, der andre

---

[1]) Vgl. eine Abbildung des ganzen Gemäldes bei E. Förster, Denkmale, Band V. Der beigefügte Holzschnitt, nach einer Photographie gefertigt, giebt die Kreuzigung mit Fortlassung des Hintergrundes der Kirchenarchitektur und beabsichtigt nur, die Bemerkungen des Textes verständlicher zu machen.

[2]) Waagen, über in Spanien vorhandene Bilder etc. bei von Zahn, Jahrbücher I. p. 40 ff. Weder Passavant, noch andere frühere Besucher der Galerie von Madrid erwahnen dieses Bildes, das also wahrscheinlich erst neuerlich dahin gelangt ist.

das jüngste Gericht zum Gegenstande hat. Der Gedanke ist also verändert, theils erweitert, theils beschränkt; die kirchliche Wirksamkeit, die dort auf drei Tafeln eine gegliederte und ausführliche Darstellung gefunden hatte, ist hier auf der mittleren zusammengedrängt, dagegen ist hier neben der Gegenwart auch Vergangenheit und Zukunft, neben der Kirche der Grund ihrer Anordnung und ihre Folge vor Augen gestellt. Die beiden Flügelbilder, um dieser zuerst zu gedenken, erinnern dadurch an den Altar von Miraflores, dass sie in der Umrahmung eines gothischen Portals mit bezüglichen Figurengruppen in der Bogenlaibung erscheinen. Auf dem einen Flügel sieht man in der Ferne die ersten Aeltern, wie sie unter dem Baume von der verbotenen Frucht essen, im Vorgrunde dagegen, wie sie aus der Thüre des Paradieses von dem mit goldenem Schwerte bewaffneten, fliegenden Engel vertrieben werden. Die Gruppen des Bogens bezeichnen die Schöpfungstage. Auf dem andern Flügelbilde ist das jüngste Gericht des Raumes halber und mit symmetrischer Rücksicht auf jene paradiesische Geschichte in sehr kurzer Andeutung gegeben. Christus auf dem Regenbogen über der Weltkugel thronend, Maria und Johannes, zwei posaunenblasende Engel und endlich am Boden Auferstehende, die durch entsprechende Bewegung sich als Selige oder Verdammte zu erkennen geben, und hier von einem Engel in Empfang genommen, dort von einem geöffneten Höllenrachen erwartet werden. Die Bogenlaibung enthält die sieben Werke der Barmherzigkeit. Der das Mittelbild umschliessende Bogen zeigt die Hergänge der Passionsgeschichte vom Oelberge an bis zur Auferstehung, jedoch mit Ausnahme der Kreuzigung, welche auch hier wieder, wie auf dem Antwerpener Bilde, im Innern einer Kirche angebracht ist, in der man hinten den celebrirenden Priester im Augenblicke der Elevation sieht. Sie ist einfacher gehalten als dort und zeigt nur den langen und magern Christuskörper am Kreuze und neben demselben auf der einen Seite Maria, die Hände über der Brust gekreuzt und Thränen im Auge, auf der andern Johannes mit geöffnetem Munde und erhobener Rechten zum Heilande aufschauend. Zu beiden Seiten dieses von zwei Marmorsäulen begrenzten Mittelraumes sind dann je drei der anderen Sakramente, aber nicht auf dem festen Boden eines kirchlichen Raumes, sondern als selbstständige kleine, von gothischer Architektur umschlossene, senkrecht übereinandergestellte Bilder[1]). Das Ganze soll von warmer, harmonischer Farbe

[1]) Waagen's Beschreibung der architektonischen Anordnung der Mitteltafel ist nicht deutlich und kann daher etwaige Irrthümer meines Auszuges aus der-

und fleissiger Ausführung sein und in der Lebendigkeit der Motive Roger's anderen Werken nicht nachstehen, aber stellenweise durch späte Uebermalung gelitten haben.

Bei Weitem das grösste unter allen Werken Roger's ist ein Altarbild im Hospital zu Beaune, wo es ursprünglich die Kapelle zierte, jetzt aber im Berathungszimmer des Vorstandes steht. Bei geöffneten Flügeln haben seine sieben Tafeln eine Gesammtbreite von 18, bei einer Höhe der Mitteltafel von 7 Fuss, der anderen Theile von 4′ 4″. Den Namen des Meisters nennt keine Ueberlieferung, indessen lässt die Uebereinstimmung mit dem Altar von Miraflores kaum daran zweifeln, dass wir hier ein Werk desselben Künstlers vor uns haben [1], und der Inhalt des Bildes selbst in Verbindung mit den Nachrichten über die Entstehung des Hospitals giebt seine Geschichte. Das Hospital ist nämlich eine Stiftung des Kanzlers Nicolaus Rollin, welcher den Bau 1443 begann; sein Bildniss, das wir schon auf einem im Louvre befindlichen Madonnenbilde Jan van Eyck's fanden, steht nebst dem seiner Gemahlin auf der Aussenseite unsres Altarbildes und beweist, dass auch dieses von ihm gestiftet ist.

---

selben herbeigeführt haben. Seine Hypothese, dass dies Bild dasjenige sei, welches nach den von de Laborde publicirten Rechnungsauszügen (Ducs de Bourgogne Vol. I. p. LIX.) von dem Abte von St. Aubert bei Roger im Jahre 1455 und im Jahre 1459 abgeliefert wurde, gründet sich (da der Gegenstand des Bildes in den Rechnungsnotizen nicht angegeben ist) nur auf die Maasse, die keineswegs so genau übereinstimmend scheinen, wie Waagen annimmt. Jedenfalls sind seine Angaben über die Maasse des Bildes in Madrid so unklar, dass sich danach keine Vergleichung anstellen lässt.

[1] Nachdem zuerst Passavant (Kunstbl. 1843 S. 246 ff.) das Bild nach gründlicher Untersuchung als ein Werk des Meisters, dem der Altar von Miraflores gehört, erkannt hat, fand dies die Zustimmung fast aller Kunstforscher, die es gesehen. So Waagen (Kunstbl. 1856 S. 239), Hotho, Crowe und Cavalcaselle (Anciens peintres p. 178), und deutsche Ausgabe S. 240 ff., welche einen Zweifel kaum für möglich halten, und endlich E. Förster (Denkmale der Malerei V. p. 33 ff.). Dieser Annahme, der ich aus vollster Ueberzeugung zustimme, haben nur L. de Laborde, der es nach einer anscheinend flüchtigen Besichtigung ohne weitere Motivirung einem guten Schüler Roger's oder Memling's zuschreibt (La renaissance des arts à la cour de France) und Alfred Michiels (Histoire 2. Aufl. Vol. II. p. 146) widersprochen. Dieser nimmt an, dass das Bild eine gemeinschaftliche Arbeit Hubert's und Johann's van Eyck und zwar etwa von 1418 sei und beseitigt den Einwand, welchen die erst 1443 erfolgte Gründung des Hospitals und das hohe Alter im Bildnisse des Kanzlers Rollin († 1461) hervorruft, durch die kühne Hypothese, dass das viel früher entstandene Bild erst nach der Gründung des Hospitals von dem Kanzler für dasselbe bestimmt und dann durch die Hand Jean Fouquet's mit dem Bildnisse desselben versehen sei. Die Gründe sind zu schwach, um eine ausführliche Widerlegung zu fordern.

Andere Gründe haben zu der an sich wahrscheinlichen Vermuthung geführt, dass das Bild schon 1447 vollendet gewesen sei [1]. Bei völlig geöffneten Tafeln bildet das Ganze eine zusammenhängende Darstellung des jüngsten Gerichtes. Ganz oben, in dem zu diesem Zwecke überhöheten mittleren Theile des Bildes Christus in purpurrothem Mantel auf dem Regenbogen thronend, die Füsse auf der goldenen, mit Edelsteinen besetzten kleinen Weltkugel, von seinem Munde ausgehend zur Rechten die Lilie, zur Linken das Schwert. Neben ihm zunächst Engel mit den Marterwerkzeugen, etwas tiefer unten Maria und Johannes fürbittend, dahinter die sitzenden Gestalten der zwölf Apostel nebst einer kleinen Zahl von Seligen. Unterhalb der Wolkenschicht, welche diese Himmlischen trägt, steht dann auf dem festen Erdboden zunächst die kolossale Gestalt des Erzengels Michael, noch nicht wie auf dem weiter unten zu erwähnenden Bilde des Petrus Cristus und wie auf dem berühmten Danziger Bilde in glänzender ritterlicher Rüstung, sondern im weiten priesterlichen Gewande, mit der Wagschale in der Hand. Neben ihm schweben posaunenblasende Engel, auf deren Ruf denn auch die Gräber zu beiden Seiten sich öffnen und die Auferstehenden sich erheben, hier die Gerechten im Dankgebet, dort die Verdammten mit verzweifelnder Geberde, diese dem Flammenpfuhl zueilend, den die äusserste schmale Tafel zeigt, während auf der entgegengesetzten Seite die Himmelspforte als sonnenbeschienenes gothisches Portal dargestellt ist, auf dessen Stufen ein Engel eine kleine Zahl von herannahenden Seligen empfängt [2]. Wie auf dem Genter Altar ist

---

[1] Die auf der Aussenseite dargestellten Heiligenbilder sind die des hl. Sebastian und des hl. Antonius. Dieser letzte war durch die ursprüngliche von Eugen IV. († 1447) ausgehende Bestätigungsurkunde zum Patron der Anstalt ernannt. Da dies jedoch Streitigkeiten mit dem Hospital des hl. Antonius in Vienne erregte, musste das von Beaune den Schutzheiligen wechseln und trat nun, nach einer Anordnung Nicolaus V. († 1455), unter das Patronat Johannes des Täufers. Die Darstellung des hl. Antonius lässt daher darauf schliessen, dass das Bild vor dieser Aenderung entstanden ist. So Passavant a. a. O. Die Gründe sind nicht sehr schlagend, wichtiger die Wahrscheinlichkeit, dass der Kanzler Rollin seine Stiftung nicht lange ohne die Zierde eines Altarbildes gelassen haben wird.

[2] Eine kleine Abbildung des ganzen Werkes bei geöffneten und bei geschlossenen Thüren ist der englischen Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle und Waagen's Handbuch beigegeben. Förster (Denkmale a. a. O.) giebt sehr gelungene Zeichnungen in grösserer Dimension, aber nur von den drei mittleren Tafeln. Unser Holzschnitt, nach jenem englischen mit Fortlassung der beiden äussersten Tafeln gefertigt, soll nur das Verständniss der Beschreibung erleichtern und reicht natürlich nicht aus, um eine Vorstellung von den einzelnen Figuren zu geben.

der Grund der oberen, himmlischen Region golden, doch durch feine rothe Punkte gemildert; dem irdischen Hergange entspricht ein Hintergrund von dunkelbläulicher Luft. Die ganze Composition ist überaus feierlich und ernst, von streng symmetrischer Anordnung, überall nur das Nothwendige, aber dieses kräftig, ohne zerstreuende Nebensachen gebend. Die grosse Gestalt des Weltrichters bildet mit dem darunter stehenden, fast bis an die Weltkugel zu Christi Füssen heranreichenden Erzengel eine mächtige, senkrechte Mittellinie, an welche sich die dichten Reihen der Heiligen in halber Höhe mit sanftem Bogen anschliessen. Die deutliche Scheidung der himmlischen und irdischen Region, der ebene und einförmige Boden, aus

Fig. 9.

Das jüngste Gericht, von Roger v. d. Weyden. Beaune.

dem die Auferstehenden emporsteigen, die geringe Zahl, in der diese sowohl als die Seligen gegeben sind, alles trägt dazu bei, den Ernst der Darstellung zu erhöhen und den Gedanken eindrucksvoll darzulegen. Die Zeichnung ist ungeachtet der grösseren Dimension von derselben Bestimmtheit und Schärfe, wie auf den kleinen Bildern; die Gestalten sind auch hier eher etwas zu schlank, das Nackte ist mager gehalten. Der Christuskopf ist kräftig, mit langem starkem Haupt- und Barthaare, an den Gott Vater bei Hubert und an den Christuskopf Johann's van Eyck erinnernd. Dagegen sind die Apostel und Heiligen mannigfaltig gewendet, in Farbe und Zeichnung charakteristisch verschieden, die Theilnahme an dem grossen Hergange sehr

lebendig ausdrückend. Die Ausführung der Stoffe und des Schmuckes ist wie immer von bewundernswürdiger Sorgfalt, die Farbenwirkung kräftig, der Faltenwurf der Gewänder ziemlich einfach und würdevoll.

Bei geschlossenen Flügeln erinnern die sechs Aussenbilder im Gedankengange und in der Anordnung an den Genter Altar. Auch hier oben (auf den Flügeln, welche den höheren Theil der Christusgestalt bedecken) die Verkündigung, grau in grau; darunter als in Nischen stehende Statuen die beiden Schutzheiligen St. Sebastian und St. Antonius; neben ihnen, aber in natürlicher Farbe, die knieenden Porträtgestalten des Kanzlers und seiner Gemahlin, beide in dunkeln Sammetpelzen und, wie die Bildnisse des Jodocus Vydts und seiner Ehefrau von strengster Naturwahrheit, ohne eine Spur schmeichelnder Idealisirung. Diese ohne Zweifel von der Hand des Meisters, die anderen Gestalten der Aussenseite aber hier, wie sonst so häufig, von Gesellen ausgeführt. Das ganze vortreffliche Werk hat stellenweise durch Uebermalungen gelitten, namentlich sind die nackten Figuren der Auferstehenden theils durch Gewänder, theils durch aus den Gräbern aufsteigende Flammen bedeckt und entstellt.

Neben diesem grössten Werke unsres Meisters ist ein im Staedelschen Institute befindliches, ziemlich kleines zu nennen, weil dessen Inhalt einen chronologischen Anhaltspunkt gewährt[1]. Das Bild (20″ hoch 14″ breit, auf Goldgrund) enthält die Jungfrau mit dem Kinde unter einem Thronhimmel, ihr zur Rechten die Heiligen Petrus und Johannes, zur Linken die hl. Aerzte Cosmas und Damianus. Die Anwesenheit dieser beiden Heiligen, welche bekanntlich die Schutzpatrone des mediceischen Hauses waren, dann das Wappen der Stadt Florenz, die rothe Lilie auf weissem Grunde, welches sich am Rahmen des Bildes findet, lassen darauf schliessen, dass es für die Mediceer und zwar wahrscheinlich für Pietro und Giovanni, die damals lebten, gemalt sei. Auch ist es in Italien gekauft. Da Roger, wie oben erwähnt, zum Jubiläum im Jahre 1450 in Rom war, so ist es wahrscheinlich, dass er damals nicht nur die Bestellung erhalten, sondern das Bild in Florenz ausgeführt hat. Auch darf man glauben, einen Einfluss Italiens darin zu erkennen; die Ausführung ist weicher, die Zeichnung fliessender, das Colorit wärmer als in seinen früheren Werken.

Bei einigen anderen seiner Bilder können wir, da sie diese Eigen-

---

[1]) Passavant Kunstblatt 1841 S. 19. Eine kleine Abbildung im Messager de Gand 1838 S. 113. Die Jungfrau allein (ohne die Nebenfiguren) in grösserem Maassstabe bei Passavant, in v. Quast Zeitschrift Bd. I. Tafel 1.

schaften mehr oder weniger theilen, annehmen, dass sie bald darauf entstanden sind. Dahin gehört zuerst das berühmte Bild des hl. Lucas, der die mit dem Kinde an der Brust ihm sitzende Jungfrau Maria malt, welches die Boisserée's in Brüssel gekauft haben, wo es ohne Zweifel eine der Malergilde gehörige Kapelle zierte, und das mit ihrer Sammlung in die Münchener Pinakothek übergegangen ist[1]). Die Madonna mit ihrer bauschigen Gewandung und das dürftig geformte Kind (auffallend ist eine wohl erst später entstandene Aenderung in der Zeichnung des rechten Aermchens des Kindes] sind zwar keineswegs schön, aber der heilige Maler ist von sehr anziehenden, individuellen Zügen, die Landschaft, zu der man durch die Arcaden der Halle durchblickt, sehr reizend, die Farbe warm und harmonisch. Noch bedeutender ist das derselben Sammlung angehörige, aus der Kirche St. Columba in Köln stammende Triptychon mit der Anbetung der Könige im Mittelbilde und der Verkündigung und Präsentation im Tempel auf den Flügeln[2]). Die Hauptscene ist in ein verfallenes, rundbogiges Gebäude verlegt, neben dem man auf beiden Seiten eine Stadt mit vielen Häusern, Kirchen, Thürmen und belebten Strassen sieht. Maria im Vorgrunde sitzend hat den Typus der Madonna auf dem Mediceerbilde, ein volles Gesicht mit spitzem Kinne, Joseph ist, wie auf dem Altar von Miraflores, ein demüthiger, abgelebter Greis, die drei Könige in phantastisch prachtvollen Gewändern sind Porträts, darunter der knieende König das Philipps des Guten, und der letzte rechts das Karls des Kühnen. Auf den Flügeln geht die Verkündigung in einem Zimmer mit reichem Bette, die Präsentation in einer romanischen Kirche vor sich, in der ausser den handelnden Personen im Hintergrunde verstümmelte Bettler und Betende angebracht sind. Die Composition ist anmuthig bewegt, die einzelnen Figuren zeigen lebendige und naive Motive, aber die Haltung der Figuren ist noch etwas steif und schüchtern, was bei der höheren

---

[1]) Dürer (Reliquien S. 90) notirt bei seinem Aufenthalte in Brüssel „2 Stüber geben von Sanct Lucas Tafel aufzusperren." Er nennt weder den Ort, wo dieselbe befindlich gewesen, noch den Meister, indessen ist es nicht unwahrscheinlich, dass von dieser Tafel die Rede ist. Das Bild muss sehr beliebt gewesen sein, da sich viele Copieen desselben finden, so in Madrid (Passavant Spanien S. 134), in der Eremitage in Petersburg und in Wien (Waagen, Eremitage S. 117).

[2]) Beide Bilder im III. Kabinet nro 634 und 627—29. Abbildungen beider unter den Lithographieen der Boisseréeschen Sammlung von Strixner, noch mit dem Namen des Johann van Eyck. Maasse des Lucas 4' 4" h. 3' 5 ½" br., das Triptychon: 4' h., das Mittelbild 4' 10", jeder Flügel 2' 3" breit. Eine Abbildung des Triptychon auch bei E. Förster, Denkmale Band II

Belebung der Handlung mehr auffällt, als bei streng symmetrischen Figuren.

Ungefähr gleiche Eigenschaften und gleichen Werth hat ein Flügelaltar des Berliner Museums (nro. 535), welcher aus der Kirche der Stadt Middelburg stammt und von dem Gründer derselben, dem reichen Peter Bladelin, Schatzmeister Philipp des Guten, gestiftet ist. Er begann das schwierige Unternehmen, eine Stadt auf dem bisher wüsten Boden zu bauen, schon 1444, schritt aber langsam vorwärts, so dass er erst im Jahre 1464 sich das Marktrecht für sie erbat[1]). Eine bestimmte Nachricht über den Künstler, dem er die Anfertigung des Bildes übertrug, haben wir nicht, aber der Styl entspricht dem Roger's vollständig. Das Mittelbild (Fig. 10) zeigt die Anbetung des neugeborenen Christkindes in einer für die niederländische Kunst ungewöhnlichen, an italienische Darstellungen erinnernden Weise. Wir befinden uns in dem Stalle zu Bethlehem, worin Ochs und Esel nicht fehlen. Hier liegt das sehr kümmerlich gebildete Kind am Boden, von seiner Mutter und drei Engeln knieend verehrt. Rechts St. Soseph, links der kniende Stifter Bladelin. Im Hintergrunde die Stadt Bethlehem und auf der andern Seite die Verkündigung an die Hirten. Auch die Flügelbilder sind ungewöhnlich. Auf dem einen sehen wir die drei Magier, die Könige des Orients, welche ihre Kronen auf den Boden gelegt haben und knieend das heilige Kind verehren, das ihnen als Stern am Himmel erscheint; auf dem andern schwingt der Kaiser Augustus, durch die neben ihm stehende Sibylle belehrt, das Rauchfass vor der in der Luft schwebenden Gestalt der Maria mit dem Kinde. Das Ganze gibt daher in sinnreicher Zusammenstellung den Gedanken der weltbeherrschenden und daher den Königen des Orients und Occidents verkündigten Macht des in jener Hütte geborenen Kindes.

Ausser diesen bedeutenderen Bildern ist noch eine grosse Zahl erhalten, welche, ohne dass wir irgend welche Kenntniss ihrer Herkunft und Geschichte haben, vermöge ihrer Uebereinstimmung mit den erwähnten Gemälden der Hand unsres Meisters zugeschrieben werden können[2]). Dahin gehören zunächst mehrere Darstellungen

---

[1]) Nähere Nachrichten über diesen Hergang im Messager des sciences et des arts. Gand 1835 S. 333 ff.

[2]) Die Benutzung der Verzeichnisse, welche Passavant in v. Quast's Zeitschrift a. a. O. und Waagen in seinem Handbuche I. S. 106 und S. 128 geben, wird dadurch erschwert, dass sie einen älteren und einen jüngeren Roger annehmen und sich abmühen, die vorhandenen Bilder unter beide zu vertheilen, wobei sie dann (Passavant mit grösserer Consequenz, aber dadurch auch mit grösseren Verstössen

der Kreuzigung. Die vorzüglichste derselben ist ein Flügelaltar von mässiger Grösse im Belvedere zu Wien[1]); neben dem Kreuze, dessen

Fig. 10.

Die Geburt Christi aus dem Middelburger Altar von Roger v. d. Weyden. Berlin.

Stamme sich die knieende von Johannes gehaltene Maria anschmiegt, nur die beiden Stifter des Bildes, in der Luft vier violette Trauer-

gegen sonst bekannte historische Thatsachen) daran festhalten, den Roger van der Weyden des van Mander als den jüngeren und die, von diesem Schriftsteller ihm zugewiesenen Gemälde als Werke desselben zu behandeln. Indessen wird das Urtheil dieser beiden ausgezeichneten Kenner noch Anhaltspunkte für spätere Prüfung gewähren. [Vgl. übrigens auch das Kapitel Roger in der deutschen Ausgabe von Crowe u. Cavalcaselle, wo mehrere hier unerwähnte Bilder besprochen werden.]

[1]) Zimmer I. nro. 81. Vgl. Waagen, Wiens Kunstdenkm. I. 174. Passavant a. a. O. S. 12. Das Mittelbild ist 2′ 2″ breit, 3′ 2″ hoch.

engel, wie Roger sie anzubringen pflegt. Auf den Flügeln hier die hl. Veronica, dort Magdalena. Besonders diese gehört in dem lebendigen Ausdrucke des Schmerzes zu den schönsten Gestalten des Meisters, und das Ganze steht in der Harmonie der Farben und in der schlichten Tiefe des Ausdrucks dem Altare aus Miraflores sehr nahe. Zwei andere Darstellungen der Kreuzigung, die eine im Museum zu Madrid, die andre in der Galerie zu Dresden[1]) zeigen verwandte Züge, die letzte auch noch eine Magdalena in der charakteristischen Leidenschaftlichkeit wie auf den grösseren Darstellungen der Kreuzigung. Ferner mehrere Darstellungen der Kreuzabnahme, oder der Beweinung des Leichnams Christi, welche eine Verwandtschaft mit jenem grossen Bilde haben, aber nicht auf Goldgrund, sondern in weiter, lichter, inhaltreicher Landschaft und mit feinerer Ausführung. So eines im Museum im Haag (Nro. 55) mit Figuren von einem Drittel der Lebensgrösse, das ausser den gewöhnlichen Theilnehmern des Hergangs neben einem knieenden Bischofe die HH. Petrus und Paulus enthält[2]), und eines in der Galerie Doria zu Rom von geringerer Grösse und vortrefflichster Ausführung mit einer höchst leidenschaftlich bewegten Magdalena und einem Donator in weltlicher Tracht[3]). Ein in mancher Beziehung auffallendes, aber doch allem Anscheine nach unserm Meister gehöriges Werk ist ein Flügelaltar in Grosvenorhouse, der berühmten Sammlung des Duke of Westminster in London, mit lauter halben Figuren; im Mittelbilde Christus mit sehr strengen Zügen, einigermaassen an den Christus des Johannes van Eyck im Berliner Museum erinnernd, segnend, in der Linken die Weltkugel haltend, zwischen Maria und Johannes dem Evangelisten, auf den Flügeln hier Johannes der Täufer, dort Maria Magdalena, diese mit dem Salbengefässe in der Hand und mit dem edelsten Ausdrucke tiefen Schmerzes. In der Landschaft, welche sich in heller Morgenfrische und mit vielen Einzelheiten durch alle drei Tafeln zieht, sieht man Jerusalem und (hinter Johannes dem Täufer) die Taufe Christi[4]).

---

[1]) Zu Madrid Nro. 466. Waagen bei v. Zahn S. 47. Passavant Spanien S. 136. In Dresden Nro. 1718 (früher Nro. 1617), hier fast miniaturartig, 1′ hoch 6″ breit.

[2]) Vgl. Passavant a. a. O. S. 14 Nro. 12 und Waagen S. 108.

[3]) Auch von Mündler (Beiträge zu Burckhardts Cicerone S. 28) des Meisters selbst würdig gehalten.

[4]) Waagen im Kunstblatt 1851 S. 237 und Crowe u. Cavalcaselle Anciens peintres p. 180 geben eine ausführliche Beschreibung. Bemerkenswerth, obgleich malerisch unbedeutend, ist die Ausstattung der Aussenseite. Sie enthält nämlich ausser dem

Der Ruhm Roger's war schon bei seinem Leben im ganzen Abendlande verbreitet und seine Werkstätte, wie sich aus später anzuführenden Beispielen ergeben wird, eine sehr gesuchte. Die Zahl der aus ihr bei einer etwa dreissigjährigen Thätigkeit (1434—1464) hervorgegangenen Werke muss daher höchst bedeutend gewesen sein und es ist sehr glaublich, dass unter den noch vorhandenen, seinem Style ähnlichen flandrischen Bildern neben den Arbeiten seiner Nachahmer auch noch einige, von seiner Hand herrührende sich befinden werden[1]. Da sie indessen nur durch ihre Aehnlichkeit mit den bisher erwähnten Gemälden zu ermitteln wären, brauche ich nicht weiter auf sie einzugehen[2]. Ohne Zweifel ist aber auch die Zahl der untergegangenen sehr gross und es ist nützlich, einen Blick auf die uns darüber erhaltenen Nachrichten zu werfen, um so unsre Anschauung über die Wirksamkeit und Richtung unsres Meisters zu vervollständigen. Da ist denn zuerst an die berühmtesten von allen, an die

Wappen der Familie Braque in der Normandie ein grosses hölzernes Kreuz mit einer tief klagenden Stelle aus Jesus Sirach (Eccles. XLI, 1) über die Vergänglichkeit irdischen Reichthums: O Mors quam amara est memoria tua homini injusto et pacem habenti in substantiis suis etc., und demnächst unter dem Wappen Todtengebeine mit der Umschrift:

Mirez vous ci orgueilleuz et avers Mon corps fut beaux or est viande aux vers. Es war also ein über einem Grabe aufgestelltes Bild, in welchem der Verstorbene (oder für ihn der Verfasser der Inschrift) seinen Tod zu einer Warnung gegen Hochmuth und Eitelkeit gebraucht.

[1] [Hier wäre vor Allem noch der Kreuzabnahme in den Uffizien zu Florenz Nr. 795, eines bezeichnenden ernsten Werkes zu gedenken. Es ist dies vielleicht das Mittelbild des unten erwähnten Triptychons, welches Cyriacus von Ancona im J. 1449 beim Herzog von Ferrara sah.]

[2] Waagen im Handbuche I. p. 110 nennt ausser den von mir angeführten nur noch als Werke des älteren Roger die drei fast lebensgrossen, aus dem Kloster Flemalle stammenden Figuren im Staedelschen Institute Nr. 72—74, welche Passavant (in v. Quast Zeitschrift a. a. O. S. 127) seinem Roger (d. h. dem jüngeren) beilegt. Auch nach meiner Meinung können sie nicht unserm Meister angehören, sondern erst lange nach seinem Tode entstanden sein. Sie zeigen ganz andere Motive und einen ganz andern Faltenwurf. Dagegen mögen die mir unbekannten, in England befindlichen Bilder, welche Waagen daselbst S. 129 dem jüngeren zuschreibt, so wie mehrere aus dem angeführten Verzeichnisse Passavant's diesem unserm einzigen wahren Roger zufallen. Das von Passavant a. a. O. S. 16 angeführte Bild der Vermählung Mariae, welches jetzt in der verschlossenen Taufkapelle des Doms zu Antwerpen bewahrt wird, ist nur die Arbeit eines späteren Nachahmers. Auch Facius erwähnt noch eines Werkes in den Niederlanden: Bursellae — „aedem sacram pinxit absolutissimi operis." Da uns aber kein kirchliches Wandgemälde genannt ist, dessen Ruhm gross genug war, um nach Italien zu dringen, so wird es wahrscheinlich nnr ein missverstandener Bericht über die Rathhausgemälde sein, der dem flüchtigen Italiener vorschwebte.

Gemälde im Rathhause von Brüssel mit ihrer reichen dramatischen Scenerie zu erinnern. Dass ausserdem noch andere Gemälde Roger's in Flandern waren, ergiebt schon Dürer's Tagebuch, der in Brügge im kaiserlichen Schlosse „Rudiger's gemalt Kapellen" (wohl keine Wandmalerei, sondern ein tragbarer Altar, ein Triptychon)[1] und in St. Jakob daselbst „köstlich Gemähl" von ihm sah. Unter den Bildern unsres Meisters, die schon um 1450 in Italien waren, beschreibt Facius eines, das er in Genua sah, worin eine Frau in einer Badestube dargestellt war, nebst zwei dieselbe durch eine Ritze belauschenden jungen Leuten, deren Lachen sehr erkennbar war. Diese, wie er sagt, sehr ausgezeichnete Tafel war also ein Genrebild, bei dem es, wie auf dem ähnlichen Bilde Johann's van Eyck, auf Studien des Nackten und zugleich auf ein optisches Kunststück ankam, durch welches es möglich wurde, zugleich jene draussenstehenden lachenden Jünglinge und das Innere der Badestube zu zeigen. Wenn es wirklich von Roger herrührte, so bildet es eine Ausnahme, denn alle seine übrigen Bilder haben historischen Charakter, und jene Vorliebe für optische Phänomene, die Johann van Eyck hatte, scheint ihm fremd geblieben zu sein. Schon das andere, in Italien berühmte Werk, welches ausser Facius auch Cyriacus von Ancona im Besitze des Herzogs von Ferrara sah, war ein religiöses Triptychon, in der Mitte die Kreuzabnahme, an der beide Berichterstatter die ergreifende Darstellung des Schmerzes rühmen, auf den Flügeln auf der einen Seite ein betender König, auf der andern aber die Vertreibung aus dem Paradiese, bei der die Schönheit der nackten Gestalten Bewunderung fand[2]. Ausserdem sah Facius bei dem König Alfons von Neapel mehrere Bilder Roger's aus der Passionsgeschichte, die auf Leinwand gemalt waren, ein Umstand, der bemerkenswerth ist, weil Malereien dieser Art von den Eyck's nicht bekannt sind[3]. [Vielleicht ist eines davon die Grab-

---

[1]) Wie dies Pinchart a. a. O. S. CCLXXXIII. nachweist.

[2]) Crowe und Cavalcaselle in der angeführten Uebersetzung I. p. 164 und noch in der 2. Ausgabe in Naumann's Archiv 1862 (Bd. VIII.) S. 205 nehmen an, dass Roger im J. 1449 in Ferrara gewesen sei und dort gemalt habe. Cyriacus d'Ancona sagt aber bloss, dass Lionell d'Este ihm, dem Cyriacus, bei seinem Besuche in Ferrara im J. 1449 ein Bild des Roger gezeigt habe. Noch weniger Grund hat die eben daselbst aus einer missverstandenen Aeusserung Lanzi's (Scuola Senese Epoca I. in fine I. p. 324) gefolgerte Vermuthung, dass Angelo Parrasio und Galasso Galassi, die damals in Ferrara arbeiteten, von Roger die Oelmalerei erlernt hätten.

[3]) Damit steht vielleicht im Zusammenhange, dass Carl van Mander mehrere zur Wandbekleidung dienende „Tücher" mit Gemälden, welche er in Brügge sah, seinem Roger van Brügge zuschrieb.

legung Christi in der Nationalgalerie zu London, Fig. 11, ein edles, gewiss ächtes Bild unseres Meisters, das in der That auf Leinwand und zwar in tempera gemalt ist.) Auch die Gemälde, welche in den Verzeichnissen des sechszehnten Jahrhunderts als Werke Roger's

Fig. 11.

Die Grablegung, von Roger v. d. Weyden. London, Nationalgalerie.

aufgeführt sind, enthalten (abgesehen von einigen Porträts) durchweg heilige Gegenstände und zwar meistens von klagendem Ausdrucke. So in dem Inventar der Erzherzogin Margaretha vom Jahre 1516 zuerst ein kleines Flügelbild, auf der mittleren Tafel Christus als Leiche auf dem Schoosse der Jungfrau Maria, auf den Flügeln je

ein Engel[1]), dann ein kleines Bild mit der Trinität und endlich ein zweitheiliges Bild, das auf der einen Tafel Christus am Kreuze mit der den Fuss des Kreuzes umfassenden Maria, auf der andern die Messe des h. Gregor enthält. Im Hause Vendramin in Venedig schrieb man ihm im J. 1530 ein kleines, sehr ausgezeichnetes Oelbild zu, Madonna mit dem Kinde stehend in einer Kirche nordischen Styls, eine Krone auf dem Haupte[2]); in der Sammlung des Erzherzogs Ernst im Jahre 1593 die Jungfrau, ihren Sohn umarmend, also wahrscheinlich ihr Abschied von Christus, ehe er zum Tode ging[3]).

Schon in der Wahl der Stoffe unterscheidet sich Roger auffallend von seinen grossen Vorgängern, den Eyck's. Während diese, Hubert mit tieferer Mystik und in künstlicherer Gedankenbildung, Johann in den hergebrachten Anschauungen des Mariendienstes, durchweg ruhige, heitere Erscheinungen, die Welt im tiefsten Frieden, im hellsten Sonnenlichte zeigen, liebt Roger dramatische Bewegung, tragische Hergänge. Während jene den Einklang des Heiligen und des Natürlichen feiern und keine Störung zu kennen scheinen, tritt hier der Schmerz und die Klage in den Vorgrund. Man darf dies freilich nicht in dem Grade, wie es jetzt geschehen würde, der Eigenthümlichkeit oder den Ansichten der Künstler zuschreiben; diese waren damals noch zu sehr an ihre zünftige Stellung, an die Abhängigkeit von den Bestellern gewöhnt. Auch der Wechsel der Stoffe wird daher zunächst von diesen ausgegangen sein. Die religiösen Bedürfnisse begannen sich zu verändern; die Zeit war vorüber, wo man sich einer contemplativen Mystik hingab, oder, durch den Gebrauch der kirchlichen Heilsmittel vollständig beruhigt, nur noch einen frommen Luxus in der Kunst suchte. Man fühlte die Nothwendigkeit tieferer Anregung, heilsamer Erschütterung, wünschte daher die

---

[1]) „Ung petit tableaul d'ung Dieu de pityé estant es bras de Nostre Dame; ayant deux feuilletz dans chascun desquelz y a ung ange et dessus les dits feuilletz y a une annunciade de blanc et de noir. Fait le tableaul de la main de Rogier et les ditz feuilletz de celle de maistre Hans." So in dem von Le Glay publicirten, beim Leben der Erzherzogin verfassten Inventar von 1516. In dem von 1524, welches De Laborde, Inventaire de Marguerite d'Autriche Paris 1850 edirt hat, wird nur der Hauptgegenstand bezeichnet. „Ung tableaul de Nostre Dame tenant Nostre Seigneur nuz devant elle." Wir werden uns Kap. 3 unter Memling noch einmal auf jene Stelle im Inventar von 1516 beziehen müssen, weil sie den Beweis liefert, dass Hans Memling der Schüler Roger's gewesen.

[2]) Morelli, Notizia d'opere di disegno S. 81 „in un tempio Ponentino". Unser Anonymus gebraucht dies Wort oft, um die Eigenthümlichkeiten der niederländischen Schule anzudeuten (z. B. li deficii sono alla Ponentina).

[3]) Michiels, III, 102.

Passionsgeschichte oder Erinnerungen an die Hinfälligkeit menschlicher Grösse vor Augen zu haben. Aber Roger's eignes Gefühl kam offenbar diesem Bedürfnisse entgegen; er begnügte sich nicht, wie es bisher geschehen war, die tragischen Hergänge trocken aber verständlich darzustellen, sondern suchte sie zu steigern, um jene gewünschte Anregung in vollem Maasse zu geben. Seine eigne starke Empfindung begleitete schon die ersten Pinselstriche und äusserte sich hier in feinen Betonungen, von denen der Beschauer sich keine Rechenschaft zu geben wusste, die aber um so tiefer auf ihn wirkten. Die Eyck's hatten für ein aristokratisches Publikum gearbeitet; Hubert für eine Aristokratie des Geistes, die sich auf der Höhe eines weiten Ueberblicks über das Weltganze halten konnte, Johann mehr für die weltlich Vornehmen. Roger wusste auch die stärkeren Nerven des Volks in Bewegung zu setzen und gab seinem Ruhme dadurch eine sehr viel breitere Basis. Wir kennen leider seine Geschichte zu wenig, um seinen Entwickelungsgang an seinen Werken im Einzelnen zu beobachten. Aber die Grundzüge desselben können wir wahrnehmen. Auch er war, wie die Eyck's, vollkommen Realist, liess sich nicht von hergebrachten Regeln und Begriffen leiten, sondern hing mit voller Treue und Wärme an der Natur. Aber während Jene nur die Natur im Ganzen im Auge gehabt hatten, das grosse kündliche Geheimniss des Einklangs aller Kräfte, das ihnen mystisch, wunderbar, aber in ungetrübter Heiterkeit und Durchsichtigkeit erschien, blickt er eben als ihr Nachfolger mehr auf das Einzelne und erkennt die Beschränkungen und den Streit, das Herbe und Schmerzliche. Daher die etwas magere Schlankheit seiner Gestalten, die an Härte streifende Präcision der Zeichnung, besonders des Nackten; daher dann auch die grelle Schilderung der Leidenschaft und im Gegensatze gegen die gewaltsamen, eckigen Bewegungen, in denen sie sich äussert, die steife, spiessbürgerliche Haltung der ruhigen Zuschauer. Indem er genauer auf das Einzelne des Körperbaues eingeht, wachsen ihm die Gestalten, indem er den Gegensatz des Tragischen und der alltäglichen Ruhe kennen lernt, übertreibt er ihn. Das Psychologische war ihm eben ein neues Gebiet, auf welchem ihn die auffallendsten Erscheinungen so sehr fesselten, dass er die zahllosen Uebergänge zwischen den Extremen noch nicht würdigen konnte. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die ersten Erfolge, die er in dieser Richtung erlangte, ihn bestimmten, sich ihr ganz zuzuwenden, alles Hindernde zu beseitigen. Daher die auffallende Erscheinung, dass er in jenem so oft wiederholten Gemälde der Kreuzabnahme, das wir nach dem Datum auf dem einen Exemplare um 1443 setzen

dürfen, das Wagniss lebensgrosser Figuren unternahm, zugleich aber auch den landschaftlichen Hintergrund, diese neue Errungenschaft der flandrischen Schule, aufgab und zum Goldgrund zurückkehrte. Es kann sein, dass ihn auch hierbei der Wunsch seiner Besteller leitete; die Brüder van Eyck hatten den Goldgrund immer vermieden, aber das grössere Publikum war damit keineswegs einverstanden, bei grossen kirchlichen Gemälden wurde er noch oft gefordert und angewendet. Auch ist es wahrscheinlich, das Roger selbst sich diesem Verlangen gern fügte; der landschaftliche Hintergrund zerstreute, schwächte den tragischen Eindruck der Figuren und war überdies mit lebensgrossen Gestalten schwer zu vereinigen. Allein ebenso wahrscheinlich fühlte er bald das Bedenkliche dieses Weges; es musste ihm unheimlich werden bei einer Aufgabe, der seine Kenntniss des menschlichen Körpers zu unvollkommen entsprach und bei der Verzichtleistung auf das, was die Stärke und den Vorzug der flandrischen Schule ausmachte. Es ist nicht unmöglich, dass jene italienische Reise vom Jahre 1450, obgleich er sie nicht mit künstlerischen Zwecken, sondern aus kirchlicher Pietät unternommen hatte, ihm die Augen öffnete, dass er durch den Vergleich mit der fremden Schule seine Anlagen und Bedürfnisse und die seiner Nation besser kennen lernte. Er verzichtete daher auf lebensgrosse Gestalten und auf das Aeusserste des Affects, vermied den Goldgrund, hielt sich zwar auch ferner in dem Kreise ergreifender und dramatisch bewegter Hergänge, dem er seinen Ruhm verdankte, gab aber seinen ausdrucksvollen Figuren wieder den naturalistischen Hintergrund, die lebensvolle Perspective architectonischer Räume oder die sonnenbeschienene, in der reichsten Fülle anmuthiger Einzelheiten prangende Landschaft. Es war eine Annäherung an die Weise seiner Vorgänger, der Eyck's, aber auch eine Rückkehr zu sich selbst von einer einseitigen Steigerung zu der milden und harmonischen Stimmung, welche der Frömmigkeit und dem Schönheitsgefühle seiner Landsleute und ihm selbst am meisten zusagte.

Er schuf daher jetzt seine besten Werke und begründete eine Richtung, die in der That im Vergleich mit der der Eyck's einen Fortschritt darstellte, einen Fortschritt in realistischer Wahrheit, indem erst so durch das Eingehen auf Leiden und Schmerz dem Leben sein volles Recht wurde und ein Fortschritt der Schönheit, indem es vor süsslicher Weichheit bewahrte und durch die Einfügung aufgelöster Dissonanzen zu volleren Accorden gelangte.

Roger's Wirksamkeit war eine sehr ausgedehnte. Erst in seinen Tagen nach dem Tode Jan's van Eyck verbreitete sich der Ruhm der flandrischen Schule über Europa; seine Werkstätte erhielt Bestellungen aus allen Ländern und nahm Schüler aus vielen derselben auf. Wir werden später Gelegenheit haben, mehrere derselben zu nennen und den grossen Einfluss, den er ausübte, zu schildern. Aber neben Roger lebte in Flandern eine grosse Zahl anderer Meister, welche, wie er, in der Weise der Eyck's malten und daher als mittel- oder unmittelbare Schüler derselben betrachtet werden können. Einige derselben sind uns durch unsre kunsthistorischen Quellen, durch Guicciardini, Vasari, van Mander oder durch ihre Bilder näher bekannt und verdienen daher hier zuerst der Erwähnung.

Petrus Cristus ist einer der wenigen flandrischen Künstler, die ihre Bilder mit Namen, Monogramm und zuweilen mit der Jahreszahl zu bezeichnen pflegten. Da man nun auf einem seiner Werke im Staedelschen Museum zu Frankfurt das Jahr 1417 verzeichnet sah, das früheste Datum, das auf einem Oelbilde sich vorfand, glaubte man in ihm den frühesten Schüler der Eyck's und zwar nicht des Johann, der damals muthmaasslich noch zu jung war, sondern seines älteren Bruders entdeckt zu haben. Diese Jahreszahl ist indessen, wie man mit Sicherheit annehmen kann, nicht ursprünglich, sondern erst bei einer Restauration durch Missdeutung der zum Theil zerstörten Ziffern entstanden; sie wird 1447 gelautet haben. Nach den urkundlichen Ermittelungen im Archiv zu Brügge erwarb Petrus Cristus, Peters Sohn aus Baerle bei Deynze den 6. Juli des Jahres 1444 das Bürgerrecht jener Stadt und zwar „um Maler zu sein". Auf seinen Bildern finden sich ausser der obengenannten noch die Jahreszahlen 1449 und 1452; in den Urkunden von Brügge wird er 1451, 1454, 1462, 1467 und endlich 1472 erwähnt, wo er noch als Vertreter der dortigen Malergilde fungirt[1]. Nach diesen urkund-

---

[1]) Diese Daten sind vorzugsweise durch James Weale (Le Beffroi Bd. I. 1863 p. 235 ff.) ermittelt, die Restauration an der Jahreszahl ist durch O. Mündler festgestellt (Lübke in den Recensionen über bild. Kunst, Wien, 1864 S. 172). Passavant, indem er unsern Künstler mit einem in kölnischen Urkunden vorkommenden Maler Christoph identificirte (Kunstreise S. 422) und aus seinen in Spanien vorgefundenen Bildern auf einen längeren zur Heranziehung von Schülern geeigneten Aufenthalt in diesem Lande schloss (Christliche Kunst in Spanien S. 75, 77), gab die Grundzüge zu einer inhaltreichen Lebensgeschichte, welche bei Crowe und Cavalcaselle, wiewohl mit Zweifeln, vorgetragen, jetzt aber, jenen urkundlichen Daten gegenüber unhaltbar ist. Auf seinen Bildern schreibt er seinen Namen Petrus XPR (so in Frankfurt) oder Petrus Xpi (so auf der Geburt Christi in Berlin) und

lichen Nachrichten kann er nicht wohl 1417 gemalt haben und nicht Schüler Hubert's gewesen sein; dass er in diesem Verhältnisse zu dem jüngeren Bruder gestanden, hat nur in dem Umstande einen Anhaltspunkt, dass der Teppich auf seinem Madonnenbilde im Museum zu Frankfurt genau derselbe ist, wie der auf dem daselbst befindlichen Bilde Jan's van Eyck. Indessen kann es auch sein, dass dieser Teppich nach dem Tode Johann's (1440) in andere Hände und selbst in den Besitz des Petrus Cristus gelangt ist. Unter seinen Bildern zeigt eben dies in Frankfurt befindliche (Maria das Kind auf dem Schoosse, daneben St. Hieronymus und St. Franciscus) eine dem Jan van Eyck sehr nahestehende Tendenz, die miniaturartige Ausführung, die Vorliebe für durchsichtige Gegenstände (hier Säulen am Throne der Madonna), für stofflichen Reichthum und weite landschaftliche Aussicht. Aber die Farbe hat nicht die Kraft und Schönheit, wie bei Johann, die Fleischtöne sind gelblicher, die Landschaft ist matter. Noch stärker zeigen sich diese Mängel auf dem (jetzt im Besitze des Banquiers Oppenheim in Köln befindlichen) Bilde von 1449, welches unser Künstler für die Goldschmiedezunft in Antwerpen malte. Es stellt in halben Figuren und in grösserer Dimension (3′ 4″ br. 3′ 8″ hoch) den hl. Eligius, den Patron dieser Zunft dar, wie er in seiner Werkstatt einem Brautpaare einen Trauring verkauft[1]). Die Scene ist durch die schlichte und naive Haltung der Figuren anziehend, aber der geistige Gehalt der Köpfe ist unbedeutend, die Zeichnung (vielleicht schon wegen der grösseren Dimension) hart und steif, die Farbe schwer und dunkel [neuerlich restaurirt von Brasseur]. Mit bedeutenderen Aufgaben beschäftigt finden wir unsern Meister auf zwei zusammengehörenden Tafeln, welche mit seinem Monogramm und der Jahreszahl 1452 versehen, früher die Flügel eines Altares in einer Kirche zu Burgos bildeten und jetzt dem Berliner Museum

---

petr9 xpi (auf dem Bilde des hl. Eligius mit dem Brautpaare im Besitze des Barons v. Oppenheim zu Köln). Das Porträtbild eines jungen Mädchens (im Berliner Museum Nro. 532) soll sogar auf dem verloren gegangenen Rahmen ausführlich als Opus Petri Christophori bezeichnet gewesen sein. Allein nicht bloss Vasari und Guicciardini nennen den Namen anders, jener Petrus Crista, dieser Pietro Creste, sondern auch die Urkunden, sowohl die von Brügge, als ein Rechnungsbuch des Klosters St. Aubert zu Cambray, für welches er (pictor et incola Brugensis) mehrere Copien eines hochverehrten Madonnenbildes geliefert, nennen ihn Petrus Cristus, und da er dabei ein Mal ausdrücklich als Sohn Peter's bezeichnet ist, hat der Name Christophori, so wahrscheinlich er auch nach jenen Monogrammen sein mag, für uns weiter keine Bedeutung.

[1]) Abbildung bei E. Förster, Denkmale der Malerei Band VI. S. 85 und gute Originalphotographie bei F. Raps in Köln.

gehören[1]. Die eine dieser Tafeln (jede 1′ 9½″ br. 4′ 7″ hoch) enthält zwei übereinander gestellte Bilder, die Verkündigung (im Zimmer, jedoch durch das Fenster und die weitgeöffnete Thüre mit weiter landschaftlicher Aussicht, Fig. 12) und die Geburt Christi. Ganz ähnlich, wie auf Roger's Altar für Middelburg, sieht man in der Strohhütte, in deren Hintergrund der Ochs und Esel, das Christkind am Boden, von Maria, einer zweiten Frau, Joseph und drei Engeln verehrt. Die zweite Tafel enthält nur eine Darstellung, das jüngste Gericht,

Fig. 12.

Die Verkündigung von Peter Cristus. Berlin.

in einer figurenreichen und, soviel es der beschränkte Raum zulässt, grossartigen Composition, welche durch die Trennung von Himmel und Erde einigermaassen jener ersten getheilten Tafel symmetrisch entspricht. In der oberen Hälfte thront Christus, die durchstochenen Hände emporhaltend, über der Weltkugel auf dem Regenbogen. Unter ihm zunächst Maria, dann Johannes, Magdalena und andere Heilige, sämmtlich knieend, auf beiden Seiten aber die Apostel, je sechs auf einem Chorgestühle. Unten auf dem Boden der Erde, die sich flach

---

[1]) Nro. 529 A. und B. Vgl. die ausführliche Beschreibung nebst der Angabe über die Herkunft der Bilder von Waagen im Kunstblatt 1854 S. 65.

und öde bis zur Meeresküste hinzieht, sieht man im Hintergrunde Auferstehende, vorn aber die ritterliche, schlanke Gestalt des Erzengels Michael in dunkel leuchtender Goldrüstung und mit farbigen Flügeln, wie er, das Schwert schwingend und auf gespreizten Beinen fest stehend, mit der Lanze den Höllenrachen bewältigt und mit dem rechten Fusse den Tod, ein riesenhaftes Gerippe, in den Abgrund stürzt. Gefühl für Schönheit der Linie und der Form ist nicht gerade ein Vorzug dieses Meisters; es ist fast, als ob er absichtlich eckige, bizarre Verbindungen gesucht habe. Die Apostel und Heiligen lässt er nicht unmittelbar auf Wolken, sondern auf schweren, hölzernen mit Eisen beschlagenen Bänken sitzen und zwar nicht im Kreise, sondern in rechtwinkeligem Anschluss dreier Seiten, zu denen die vierte offene die des Beschauers ist. Ebenso fällt die unangenehm gespreizte Haltung des Erzengels auf, dessen Körper nahebei ein Andreaskreuz bildet. Auch im Einzelnen fühlt man eine gewisse Härte und Rohheit des Sinnes. Kopf und Haltung des Weltrichters sind ohne Kraft und Würde, und die Apostel und Seligen zeigen durchweg denselben, auch auf der andern Tafel wiederkehrenden Gesichtstypus mit breiter Stirn, spitz zulaufendem Kinn und schwärzlich gelbem Fleischtone. Aber man darf dem Künstler die Anerkennung nicht versagen, dass er trotz der ungünstigen Form der Tafel dem grossen Gegenstande gerecht zu werden gewusst hat. Selbst die Härte der Zeichnung und der tiefe, bräunliche Ton der Farbe wirken hier nicht nachtheilig, und die spröden Linien und die Monotonie der Köpfe unterstützen den ernsten Eindruck. Jedenfalls ist aber der Gedanke, den Erzengel mit seiner spiegelnden Rüstung im Vorgrunde zum Einheitspunkte der ganzen Darstellung zu machen, den wir hier zum ersten Male antreffen, ein höchst genialer.

In der Sammlung der Ermitage zu St. Petersburg befinden sich zwei Flügelbilder, welche, wie die eben betrachteten, aus Spanien stammend, ihres Mittelbildes beraubt sind und in noch kleinerem, fast halb so grossem Raume ebenso wichtige und ernste Hergänge in figurenreicher Darstellung enthalten, das eine die Kreuzigung, das andere wiederum das jüngste Gericht und zwar in ganz ähnlicher Weise, wie in Berlin. Nach dem Urtheil unsres sachkundigen Berichterstatters sind sie, obgleich ohne Bezeichnung, unzweifelhaft von der Hand unsres Meisters, aber besser als alle seine anderen Werke, von bewundernswürdiger Meisterschaft miniaturartiger Ausführung und trefflicher, warmbräunlicher Farbe[1]).

---

[1]) Waagen: die Gemäldesammlung der Ermitage (1864) S. 116. Es ist zu be-

Endlich besitzt auch das Museum zu Madrid[1]) vier zusammengehörige kleine Tafeln, wiederum ohne Bezeichnung, aber einstimmig unserm Meister zugeschrieben. Sie enthalten die Verkündigung, die Heimsuchung, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige und haben die bemerkenswerthe Eigenthümlichkeit, dass hier, wie auf mehreren Bildern Roger's, jede Darstellung von einem gothischen Portale umschlossen ist, welches je zwei Statuen der Apostel und in der Laibung bezügliche Gruppen zeigt, und zwar bei der Verkündigung von der Erschaffung der Eva bis zum Tode Abels, bei den beiden folgenden Bildern aus der Passionsgeschichte bis zur Auferstehung, bei der Anbetung der Könige von der Erscheinung des Auferstandenen bei seiner Mutter bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes. Es ist ein feiner Parallelismus mit vorzüglicher Beziehung auf die Jungfrau[2]). [Das Städel'sche Institut zu Frankfurt hat vor Kurzem ein sehr interessantes kleines Bild erworben, St. Hieronymus in der Einöde vor dem Crucifix betend. Dasselbe wurde von Dr. W. Schmidt, A. A. Ztg. 1875 Beilage, dem Jan van Eyck zugeschrieben, dürfte jedoch ein Meisterwerk des Petrus Cristus sein.]

Wir erkennen aus diesen Bildern einen zwar künstlerisch minder begabten, aber fleissigen und verständigen Zeitgenossen Roger's, der mit ihm im Gegensatze gegen die weiche mystische Richtung der Eyck's die Neigung zu ernsten, ergreifenden Stoffen theilte.

Ein andrer Zeitgenosse Roger's ist Gerhard van der Meire. Van Mander erwähnt ihn nur oberflächlich mit mässigem Lobe als einen, der „kurz nach Jan van Eyck“ gelebt habe und schreibt ihm eine Lucretia zu, die sich damals im Besitze eines holländischen Kunstfreundes befand, also einen Gegenstand, der nicht gerade auf frühe flandrische Schule deutet. Eine angeblich aus dem fünfzehnten Jahrhundert stammende Handschrift im Privatbesitze[3]) nennt ihn da-

dauern, dass auch hier der Gegenstand des Mittelbildes zweier so anspruchsvoller Flügel nicht bekannt ist.

[1]) Nro. 454. Vgl. Passavant, Spanien S. 129, Waagen bei v. Zahn a. a. O. S. 47, Crowe und Cavalcaselle (Anciens peintres S. 118) [und deutsche Ausgabe S. 150. Vgl. daselbst auch über mehrere andere Bilder, z. B. über das Bildniss des Marco Barbarigo in der Nationalgalerie zu London, von den Verfassern ohne ausreichende Begründung dem Cristus zugeschrieben.]

[2]) Das weibliche Bildniss (angeblich einer Nichte Talbot's) im Berliner Museum Nro. 532 in bleichem, mildem Kolorit und mit sanftem Ausdrucke, ist, wenn überhaupt von unserm Meister, nicht charakteristisch für ihn.

[3]) Passavant Kunstreise S. 379 und 381. Messager des sciences et des arts 1824 S. 132. Das Manuscript war damals im Besitze eines Herrn J. B. Delbecq zu Gent.

gegen einen Schüler Hubert's van Eyck, und eine andere spätere Aufzeichnung rühmt sein in der Johanneskirche zu Gent befindlich gewesenes, aber bei dem Bildersturme untergegangenes Marienbild. In den Registern der Lucasgilde zu Gent kommt aber aus dieser, sonst seit dem Anfange des Jahrhunderts zahlreich vertretenen Malerfamilie nur ein Gerhard vor und dieser erlangte erst im Jahre 1452 das Meisterrecht und war noch im Jahre 1474 am Leben [1]). Er hatte also gewiss nicht zu Hubert und schwerlich zu Johann van Eyck in unmittelbarem persönlichem Verhältnisse gestanden. Der Verfasser jenes Manuscripts muss sich daher geirrt haben [2]). Das einzige Werk, welches dem Gerhard van der Meire zwar auch nicht nach urkundlichem Zeugnisse, sondern nur nach alter Tradition zugeschrieben wird, ist ein Flügelbild der Kreuzigung zwischen den alttestamentarischen Scenen der ehernen Schlange und des aus dem Felsen quellenden Wassers des Moses in der Kirche St. Bavo zu Gent. Es ist eine grosse, wohlangeordnete Composition, aber ohne Wärme und Reiz, die Gestalten sind schlank und ihre Bewegungen heftig, wie es wohl erst durch Roger aufkam [3]). [In der Kathedrale zu Brügge hängt an der Wand des rechten Seitenschiffes ein Breitbild, das auf dem nicht gleichzeitigen Rahmen die Bezeichnung Gerard van Meeren 1500 trägt, die möglicherweise nach einer älteren, ursprünglichen copirt ist, links die Kreuztragung, in der Mitte der Gekreuzigte mit der gewöhnlichen Umgebung, rechts die Beweinung des Leichnams. Fleissig und gediegen in der Ausführung ist es ein Werk von geringer geistiger Bedeutung, ungeschickt, übertrieben und steif in den Bewegungen, manierirt in den Mienen, mit theils zugekniffenen, theils aufgerissenen Augen. Die Färbung ist hell und klar, aber entbehrt der feineren Harmonie. In der Zeit mag die Angabe des Rahmens stimmen. Vgl. über eine Menge anderer Gemälde, die dem Gerhard van der Meire ohne jede urkundliche Beglaubigung zugeschrieben werden und nicht einmal unter sich alle übereinstimmen, die deutsche Ausgabe von Crowe und Cavalcaselle S. 157 u. ff.]

---

[1]) Edmond de Busscher a. a. O. S. 205 und Katalog des Museums zu Antwerpen.

[2]) Ueber die geringe Zuverlässigkeit dieses Manuscripts s. Ruelens a. a. O. S. CXIX.

[3]) Ich habe das Bild nur vor der Restauration vom J. 1864 gesehen, durch welche es nach Michiels a. a. O. III. 134 sehr gewonnen haben soll. Wenn dieser es der Familie van der Meire erhalten, aber einem Jan, der nach den Registern der Gilde schon im Jahre 1436 Meister geworden war, zuschreiben will, so ist das eine müssige Hypothese ohne wissenschaftlichen Grund und Zweck.

Ein flamländisches Manuscript frühestens vom Ende des sechszehnten und ein Genter Schriftsteller vom Anfange des siebzehnten Jahrhunderts erwähnen beiläufig eines Jodocus von Gent, der ein Schüler Hubert's van Eyck und ein ausgezeichneter Maler gewesen sei[1]. Andre flandrische Quellen über ihn sind nicht gefunden, und van Mander erwähnt seiner nicht. Dies ist um so auffallender, als Guicciardini sowohl wie Vasari, dieser sogar zwei Mal, in der Einleitung und in dem der zweiten Auflage hinzugefügten Kapitel unter den frühesten flandrischen Malern auch einen Justus von Gent (Giusto da Guanto), also einen sehr ähnlich lautenden, in der flamländischen Form identischen Namen nennt[2], und van Mander sonst nicht leicht von Vasari abzuweichen pflegt. Diese Abweichung erklärt sich indessen durch einen Zusatz, in welchem Vasari sich näher über diesen Künstler ausspricht. Er bezeichnet ihn nämlich als denjenigen, welcher „die Tafel des Abendmahles und andere Gemälde für den Herzog von Urbino" fertigte. Es war also ein Künstler, der in Italien gelebt hatte und durch seine Werke bekannt war, über den aber van Mander in den Niederlanden nichts erfuhr, und da seine Reise in Italien ihn nicht nach dem abgelegenen Urbino geführt hatte, nichts zu sagen wusste. Zum Glücke sind wir in besserer Lage: nicht nur die Tafel, deren Vasari gedenkt, sondern auch urkundliche Nachrichten über den Ursprung derselben sind erhalten und bekannt gemacht. In den Rechnungsbüchern einer damals zu Urbino bestehenden Brüderschaft „des Körpers Christi" finden sich nämlich von 1465 bis 1474 freiwillige Beiträge „für die Tafel" und endlich in diesem Jahre die Zahlungen für die Vergoldung des Rahmens und für das Bild selbst an Meister Justus von Gent, den Maler, notirt. Auch noch im folgenden Jahre war dieser Maler in Urbino anwesend und erhielt von der Brüderschaft, der er eine „schöne" Fahne zu malen versprochen hatte, die dazu nöthige Leinwand[3].

---

[1]) Das Manuscript von Passavant a. a. O. S. 381 und von de Bast im Messager de Gand 1824 p. 132 citirt, damals im Besitze des Herrn Delbecq, spricht von Bildern, „die vor dem Bildersturm in der Kirche St. Jan gewesen waren" und ist also nach demselben geschrieben. Sanderus: De Gandavensibus eruditione claris 1620 II. fol. 79. Iudocus Gandavensis, pictor nobilissimus, Huberti Eyck discipulus.

[2]) Die niederländische Form Joos oder Josse gilt für beide lateinischen Namen Jodocus und Justus.

[3]) S. die Auszüge aus den Rechnungsbüchern bei Pungileoni (dem wir die Entdeckung derselben verdanken) Elogio storico di Giovanni Santi, Urbino 1822 p. 65, bei Passavant: Raphael I. p. 429 ff., bei Crowe und Cavalcaselle I. 148 und a. a. O.

Diese Fahne und die anderen Malereien, deren Vasari gedenkt, ohne sie näher zu bezeichnen, sind nicht aufgefunden, wohl aber die Tafel mit dem Abendmahle, welche ziemlich gut erhalten, früher in der Kirche S. Agata zu Urbino befindlich, jetzt unter Nr. 46 der städt. Galerie ebendort einverleibt ist [1]. Die Darstellung giebt nicht, wie es in der abendländischen Kirche seit der Katakombenzeit gewöhnlich war, die letzte Mahlzeit des Herrn mit seinen Jüngern in der anspruchslosen Weise, wie die Evangelien sie schildern, sondern viel-

Fig. 13.

Das Abendmahl, von Justus von Gent. Urbino. (Nach E. Förster).

mehr, wie es in der byzantinischen Kunst wiederholt und auch einige Male in Italien vorgekommen war [2], als die Einsetzung des Sakraments.

---

[1]) Vgl. auch die gute Abbildung in E. Försters Denkmalen Band VI. zu S. 9. Das Bild ist 11 Fuss 4 Zoll breit und 10 Fuss hoch.

[2]) Unter andern von Fra Angelico in einer Zelle des Marcusklosters zu Florenz. Vgl. übrigens Dr. Ed. Dobbert, die Darstellung des Abendmahls durch die byzantinische Kunst S. 18 ff.

In der Mitte eines kirchenartigen Gebäudes an einem Tische, auf welchem Salzfass und Brod die ebenbeendete Mahlzeit andeuten, reicht Christus einem knieenden Apostel von dem Teller in seiner Linken die Hostie. Drei der Jünger hinter dem Erlöser scheinen die heilige Speise bereits erhalten zu haben und betend in knieender Stellung zu beharren, andre noch vor ihm erwarten die Spendung, und nur die drei letzten stehen aufrecht, Judas abseits mit dem Beutel in der Linken, ein zweiter mit der brennenden Kerze und der jugendliche Johannes, der soeben Weinflasche und Kelch auf den Tisch gestellt hat. Ueber der Scene schweben zwei anbetende Engel in mächtigen, bauschigen Gewändern, zur Seite aber treten in vornehmer Ruhe Gestalten heran, an ihrer Spitze der uns durch Bildnisse wohlbekannte Herzog Federigo von Urbino und neben ihm ein Mann in reicher orientalischer Tracht, wie die Localschriftsteller berichten, der Venetianer Caterino Zeno, der am Hofe des Schah von Persien gewesen und von demselben beauftragt war, mit den europäischen Fürsten wegen eines gemeinschaftlichen Krieges gegen die Türken zu unterhandeln. Er erschien zu diesem Zwecke gerade im Jahr 1474 bei Friedrich von Urbino, der als berühmter Kriegsheld hiebei unentbehrlich war, und dies gab auf seinen Wunsch oder aus einer Rücksicht auf ihn, der das Brüderschaftsgemälde durch einen bedeutenden Beitrag unterstützt hatte, Veranlassung, diese ehrenvolle Sendung hier zu verewigen. In der anmuthigen Würde dieser Gestalten ist ein italienisches Element vorwaltend, an den übrigen Figuren aber ist der Flamländer mit seinen Vorzügen und seinen Schwächen nicht zu verkennen, so in der Innigkeit und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks der Apostel, in der schlichten und dramatisch wahren Anordnung, aber auch in den überladenen oder eckig gebrochenen Falten der Gewänder und in einer gewissen Unbeholfenheit der Bewegungen. Dies ist namentlich bei der Hauptfigur der Fall, bei Christus, der in dem langen lichtgrauen Gewande, das die niederrheinische Schule ihm zu geben pflegt, durch die zwiefache Aufgabe des Vorwärtsschreitens und der Beugung zu dem vor ihm knieenden Apostel in eine sehr unsichere und jedenfalls unschön breitbeinige Stellung gekommen ist. Dabei erkennen wir aber auch Vorzüge, die durch die Berührung beider Schulen entstanden sind. Die Composition, aus ziemlich zahlreichen Figuren von zwei Dritteln der Lebensgrösse bestehend, hat unbeschadet der Naturwahrheit und Innigkeit eine Klarheit und Abrundung und eine Schönheit der Linien, wie sie sich auch auf italienischen Bildern dieser Zeit nicht leicht finden.

Was aus diesem bedeutenden Künstler weiterhin geworden, wissen wir nicht und vermögen nicht Werke nachzuweisen, welche diesem einzigen, uns bekannten Bilde gleichen [1]).

Im Klostergange von S. Maria del Castello zu Genua befindet sich ein Wandgemälde der Verkündigung mit lebensgrossen Figuren und mit der Inschrift: Justus d'Allamagna pinxit 1451. Der Zusatz d'Allamagna würde kein Hinderniss sein, an Justus von Gent zu denken. Die Niederlande gehörten grösstentheils zum deutschen Reiche, und die Bewohner von Flandern sprachen einen deutschen Dialekt. Wir finden sie daher nicht selten in Italien als Deutsche bezeichnet, und auch Justus von Gent könnte am Anfange seines Aufenthalts so genannt worden sein. Allein das Bild selbst giebt sich als das Werk eines andern Künstlers zu erkennen. Zwar deutet die Composition, das perspectivische Zimmer mit Messinggeräth und Waschbecken und mit dem Blick durch das Fenster in die landschaftliche Ferne, auf eine Kenntniss der Eyck'schen Schule. Aber die Ausführung in Temperafarben würde bei einem Maler, der die Praxis der Oelmalerei mitbrachte, räthselhaft sein und die feinen zarten Züge der Jungfrau, sowie manche andere Eigenthümlichkeiten der Zeichnung lassen eher auf rheinische oder oberdeutsche, bereits durch italienische Eindrücke bedingte Schule schliessen [2]).

Endlich ist hier noch von Hugo van der Goes zu sprechen, den van Mander ausdrücklich als einen der wenigen Schüler Jan's van Eyck bezeichnet und ihm eine ausführliche Biographie widmet. Vasari und Guicciardini nennen ihn Hugo von Antwerpen [3]), van Mander und

---

[1]) Waagen (Kunstblatt 1847 S. 178 ff.) schrieb wegen vermeintlicher Uebereinstimmung mit dem Bilde von Urbino dem Justus von Gent eine Reihe von Bildern zu, von denen die meisten und entscheidenden später als Werke des Dierick Bouts von Löwen urkundlich erwiesen sind. Das war ein Irrthum, der auch von Waagen selbst anerkannt ist, aber ein sehr verzeihlicher. Es gab bei dem damaligen Stande der Wissenschaft kaum ein andres Mittel des Fortschrittes, als dass sachkundige Augen die gleichartigen, derselben Hand gehörigen Gemälde herauszufinden und diese Gruppen den überlieferten Namen anzupassen suchten. Erst die neuerlich erlangte Fülle archivalischer Nachrichten macht ein andres Verfahren möglich und nöthig. Wenn daher Herr A. Michiels (III. 158—160) bei dieser Gelegenheit eine lange Philippica gegen Waagen loslässt, und ihn beschuldigt: d'accumuler sans fin et sans mesure d'invraisemblables hypothèses — so ist das nicht nur ungerecht, sondern wahrhaft komisch. Quis tulerit Gracchos de seditione querentes!

[2]) Abbildung in E. Försters Denkmale der Malerei und Bildnerei Band VI. zu S. 7.

[3]) Vasari erwähnt seiner unter diesem Namen schon in der ersten Auflage (1550) und zwar mit Hinweisung auf sein in S. Maria nuova in Florenz befindliches

der flandrische Geschichtschreiber Sander geben ihm Brügge zum Wohnort, aber schon 1516 hatte ihn Lemaire in dem oben erwähnten Gedichte der Couronne margaritique als Hugo von Gent aufgeführt und dies ist das Richtige. Gleichzeitige Urkunden nennen ihn als aus Gent gebürtig[1]) und ergeben, dass er von 1465 oder 1466 bis 1475 Mitglied der dortigen Malergilde war und wiederholt Arbeiten, allerdings meistens handwerklicher Art, für die Stadtbehörde lieferte[2]). Im Jahre 1468 kommt er unter den zahlreichen Künstlern und Handwerkern vor, welche für die Einholung der Gemahlin Karl's des Kühnen in Brügge mit decorativen Arbeiten beschäftigt waren und zwar nur mit einem sehr mässigen Tagelohne[3]). Indessen war er bereits ein angesehener Mann, da er noch in demselben Jahre das Amt eines Geschworenen der Zunft und demnächst von 1473—1475 sogar das höchste Ehrenamt derselben, das des Dekans bekleidete. Bald darauf aber trat er in das Kloster der Augustiner Chorherren zu Rooden-Clooster bei Soignies, wo sich sein leiblicher Bruder bereits als Mönch befand. Ob er sich hier noch mit der Ausübung seiner Kunst befasst, wissen wir nicht; indessen ist es wahrscheinlich, und jedenfalls folgte ihm sein künstlerischer Ruhm in die Klosterzelle. Eine neuerlich aufgefundene Klosterchronik erzählt, dass er hier vornehme Besuche, namentlich den des Erzherzogs Maximilian gehabt, und dass die Nachsicht des Priors ihm die Theilnahme an den reichen Mahlzeiten dieser Gäste vielleicht zum Nachtheile seiner Gesundheit gestattet habe[4]). Und als es darauf ankam, die unvollendet gebliebenen Bilder eines andern berühmten Künstlers, des Dierick Bouts, abzuschätzen, rief man ihn 1479—80 aus seinem ziemlich entfernten

Bild. Er wird also durch irgend eine Verwechselung diesen Namen von den Vorstehern der Kirche oder des Hospitals erhalten haben. Guicciardini folgte dann seiner Autorität.

1) Dies in der unten zu erwähnenden Notiz der städtischen Rechnungen von Löwen über die Abschätzung der Gemälde des Dierick Bouts.

2) Edmond de Busscher: Recherches sur les peintres Gantois pag. 69, 105 ff. III.

3) Er erhielt 14 Sols, während sechs andere höher bezahlt wurden, bis zu 27 Sols. Allerdings erhielt die Mehrzahl bedeutend weniger, bis zu 6 Sols und noch weniger. Vgl. die Rechnungsauszüge bei De Laborde a. a. O. Appendice tome II. Preuves; bei de Busscher a. a. O. p. 100 und bei Michiels III. 422.

4) Auszüge aus dieser noch unedirten, von einem Klostergenossen Hugo's, dem Mönche Caspar Ofhuys († 1523) verfassten Chronik giebt Wauters in den Bulletins de l'Acad. roy. de Belgique 2. Série tome XV. Nro. 5 und in seiner kleinen trefflichen, nur was Bilderbestimmung anlangt, unkritischen Monographie: Hugues van der Goes, sa vie et ses oeuvres. Bruxelles 1872, p. 12 ff. Vgl. Pinchart a. a. O. p. 175, 176.

Kloster nach Löwen und bezeichnete ihn dabei als einen der bedeutendsten Maler, die man hier im Lande zu finden wüsste[1]. Sein Ende war traurig; auf dem Rückweg von Köln, wohin er mit seinem Bruder und mehreren anderen Mönchen gereist war, verfiel er in eine Geisteskrankheit, die ihn bis zu seinem Tode (1482) nicht ganz verliess. Aber auch in seiner Grabschrift hört man nur den malerischen Ruhm, auf den seine Klostergenossen stolz waren[2]. Welches Alter er erreichte, ist uns nicht berichtet; ebenso wenig ist seine Jugendgeschichte bekannt. Er scheint indess aus einer Malerfamilie zu stammen, wenigstens sind in dem Amtsregister der Genter Malergilde mehrere seines Namens genannt, namentlich schon im Jahre 1395 ein Hugo van der Goes, vielleicht sein Grossvater. Aber ob er in Gent selbst seine Lehrjahre durchgemacht, oder ob er wirklich, was nach den vorhandenen Daten möglich aber nicht wahrscheinlich ist, noch ein Schüler Johann's van Eyck gewesen, sogar in welchem Jahr er das Meisterrecht erlangt hat, ist unbekannt[3]. Jedenfalls blieb sein Name in der Erinnerung der Kunstfreunde und zwar, wie es scheint, als der eines Meisters, der sich durch zarte Motive und feine miniaturartige Ausführung auszeichnete. Darauf deutet das kurze Lob, welches Lemaire seinem Namen beifügt[4]) und die Schilderung seiner Bilder bei van Mander, unter Anderem die eines Marienbildes über einem Grabe in St. Jacob in Brügge, das nur anderthalb Fuss gross, aber von bewundernswürdiger Ausführung auch der Kräuter und Steine des Bodens gewesen sei und besonders durch anmuthige Sittsamkeit der Jungfrau angezogen habe. Noch mehr

---

[1]) Er wird darin (vielleicht aus Rücksicht auf seine klösterliche Eigenschaft) nicht mit Namen genannt, sondern bezeichnet als einer der „notabelsten Maler, die man binnen Landes hier umher zu finden wusste, der geboren ist von der Stadt Gent und nun wohnhaft in Rooden-Clooster“. De Laborde a. a. O. Introd. p. 147 und Schayes im Bulletin de l'Acad. etc., t. XIII. 2. partie. p. 341.

[2]) Sweertius, Monumenta sepulcralia Brabantiae Antw. 1613 S. 323. Pictor Hugo van der Goes humatus hic quiescit. Dolet ars cum similem sibi modo nescit.

[3]) Das Archiv der Malergilde von Gent ist im Jahre 1540 zerstört und das Register der Beamten und Meister nur später nach einzelnen vorhandenen Notizen hergestellt worden. Daher erklärt es sich, dass der Name unsres Hugo darin gar nicht vorkommt, obgleich die von de Busscher aufgefundenen und publicirten Urkunden vollständig beweisen, dass er als Geschworener und Dekan der Gilde fungirt hat. A. a. O. S. 111—113. Vgl. 189. [Crowe und Cavalcaselle a. a. O., deutsche Ausgabe S. 167 sagen indess: „Unser Hugo erwarb sein Meisterrecht in Gent im J. 1465“, — freilich ohne Angabe einer Quelle.]

[4]) Hugues de Gand, qui tant eut les tretz netz (der einen so sehr reinen Strich hatte). S. den Auszug aus der Couronne margaritique bei Pinchart a. a. O. p. CCXXII.

Anerkennung fand ein andres Bild, das Hugo in dem Hause des Jakob Weytens zu Gent über dem Kamine gemalt hatte, David zu Rosse, welchem Abigail in Begleitung ihrer Frauen nahet, wo das ehrbar süsse Wesen dieser Frauen unserm Geschichtschreiber so manierlich schien, dass man die Frauen dahin in die Schule schicken könne. Lucas de Heere hatte es sogar in einem Sonett gefeiert. Man erzählte, dass eine der Frauen das Bildniss einer Tochter des reichen Jakob Weytens gewesen, zu welcher Hugo eine stille Liebe gehabt, so dass „Cupido in Gesellschaft seiner Mutter und der Grazien ihm den Pinsel geführt" habe [1]). Dies Gemälde indessen und ebenso die anderen, welche van Mander beschreibt, sind nicht auf uns gekommen, und wir besitzen nur noch ein beglaubigtes Werk unseres Meisters, nämlich das, welches Vasari erwähnt, und das, bis vor Kurzem in der Hospitalskirche S. Maria nuova zu Florenz, jetzt im Museum des Spitals sich befindet [2]). Folco Portinari, der Vater von Dante's Beatrice, hatte dies Hospital im Jahre 1285 gestiftet und seine Nachkommen waren immer in Verbindung mit dieser Stiftung geblieben. Einer derselben, Tommaso Portinari, war in Brügge etablirt und als Agent der Medici, wie durch eignen Reichthum eine sehr angesehene Persönlichkeit. Philipp der Gute, dem er durch seinen Credit in Geldgeschäften wesentliche Dienste geleistet, hatte ihm den Titel eines Raths gegeben, und bei der feierlichen Einholung der Gemahlin Karl's des Kühnen durch die verschiedenen Corporationen von Brügge ritt er im festlichen Anzuge an der Spitze der „florentinischen Nation." Es ist möglich, dass er bei diesem Feste Hugo, der, wie erwähnt, dabei beschäftigt war, kennen lernte und ihm die Anfertigung des Gemäldes, durch welches er jene Familienstiftung zu schmücken beabsichtigte, übertrug. Das Bild ist von ziemlich bedeutender Grösse (8 Fuss 6 Zoll hoch, die mittlere Tafel 10 Fuss 9 Zoll breit) und enthält gegen die Sitte der flandrischen Schule fast

---

[1]) Crowe und Cavalcaselle a. a. O. (p. 129) bringen diese Liebe in Verbindung mit dem Eintritt Hugo's in das Kloster und A. Michiels Bd. III. S. 340—346 erzählt die tragische Geschichte beider Liebenden ausführlich. Er bemerkt indessen ausdrücklich, dass der Verfasser der eben gedachten Klosterchronik, obgleich er ein vertrauter Freund Hugo's gewesen zu sein scheine, nichts davon andeute.

[2]) Vasari nennt, wie gesagt, den Urheber des Bildes: Hugo von Antwerpen, und dies ist wohl die Ursache, dass van Mander in dieser Mittheilung seines kunsthistorischen Vorgängers den Hugo von Brügge, von dem er Nachrichten und Bilder vorfand, nicht wieder erkannte und daher die Nachricht nicht benutzte. Für uns, die wir aus den Urkunden von Antwerpen wissen, dass daselbst kein Hugo vorkommt, unterliegt die Identität keinem Zweifel.

lebensgrosse Figuren[1]). Das Mittelbild (Fig. 14) giebt die Anbetung des (übermässig klein gebildeten) an der Erde liegenden Christkindes durch Maria und mehrere Engel, die es knieend umgeben, dann aber auch durch Joseph und durch die auf der offenen Seite des baufälligen Stalles herzutretenden Hirten; oben noch schwebende Engel und die ganze Scene durch das von dem Kinde ausstrahlende Licht beleuchtet.

Fig. 14.

Die Anbetung der Hirten, von Hugo van der Goes. Florenz.

Auf den Flügeln hier der Stifter mit zwei Söhnen knieend, von St. Matthäus und Antonius Abbas, dort seine Frau mit einer Tochter von St. Margaretha und Magdalena begleitet. In der Landschaft, die sich über beide Flügel erstreckt, erkennt man im Hintergrunde den Zug der Magier und die Flucht nach Aegypten. Die Composition

[1]) Siehe auch die Abbildung bei E. Förster: Denkmale der Bildnerei Bd. VI. zu S. 1.

der Mitteltafel ist figurenreich und fast überfüllt. Die Züge der weiblichen Gestalten, der Maria, der Engel, selbst der Stifterin sind zart und von schlankerer Bildung, als sonst dieser Schule eigen, die der Hirten individuell und mit dem Ausdrucke frommer Demuth in flandrischer Weise. Die männlichen Heiligen auf den Flügeln dagegen und selbst Joseph gehen ungewöhnlich in's Breite und alle Gewänder sind von schwerem Faltenwurf. Die Farbe ist kräftig und harmonisch, doch sind die Schatten grauer als gewöhnlich, die Ausführung der Details, der Haare, Perlen und Schmucksachen von bewundernswerthem Fleisse. Das Ganze zeigt, dass der Künstler neben der miniaturartigen Feinheit, die seine Landsleute besonders schätzten, auch grössere Verhältnisse zu beherrschen verstand. Dass Hugo in Italien gewesen sei und das Bild hier vollendet habe, ist durchaus nicht wahrscheinlich. Die Familie des Stifters wohnte in Flandern und die Tracht der Frau zeigt jenen spitzen mit Perlen geschmückten Schleierhut (Hennin), der in Flandern wie in Frankreich üblich war, aber in Italien nicht aufkam. Das Bild wird also in Brügge oder Gent gemalt und von dem Stifter nach Florenz gesendet sein[1].

Ungeachtet des grossen Rufes, dessen sich Hugo van der Goes erfreute, können wir ausser diesem kein andres Bild seiner Hand nachweisen. [Siehe indess unten Anm. 2.] Die meisten, welche in den Sammlungen unter seinem Namen gezeigt werden, sind entweder entschieden später, oder haben doch nicht die Uebereinstimmung mit jenem seinem authentischen Werke, welche zu dem Beweise nöthig wäre[2]. [Ueber einige verlorene Werke von ihm siehe Wauters, a. a. O. p. 26.]

---

[1]) Ein Beispiel eines ähnlichen Herganges giebt ein Bild in der Kirche S. Lorenzo bei Rapallo im Genuesischen, welches Andrea da Costa, wie darauf ausdrücklich angegeben ist, im J. 1499 in Brügge malen liess und dann in diese seine Heimath schickte. Vgl. hiezu E. Förster, Denkmale etc.

[2]) Der kleine Johannes in der Wüste in der Münchener Pinakothek Kab. VI. Nr. 697 gehört ungeachtet der (ohne Zweifel unächten) Inschrift Hugo v. d. Goes 1472 einem Maler aus Memling's Schule, wenn nicht diesem selbst an; das in den Uffizien zu Florenz (Saal der flandrischen Schule Nr. 698) befindliche, sehr reizende kleine Bild der Jungfrau mit dem Kinde, zwei weiblichen Heiligen und zwei Engeln ist wahrscheinlich ebenfalls von Memling. [Mehrere ebendort befindliche, unserem Meister zugeschriebene Bildnisse sind zwar flandrisch, aber nicht von ihm.] Die Verkündigung im Museum zu Berlin (Nr. 530) mag gleichzeitig mit Hugo's Arbeiten sein, verräth aber im Typus der Köpfe einen andern Meister. [Zwei ächte Bilder von ihm sind indess vor einigen Jahren in die Pinakothek zu Padua gebracht worden, eine Anbetung der Könige und eine Darstellung im Tempel, in Figuren von etwas mehr als einem Drittel Lebensgrösse. In diesen kleineren

Die früheren Kunstforscher gingen von der Voraussetzung aus, dass die Mittheilungen Vasari's und van Mander's alle hervorragenden Künstler der flandrischen Schule enthielten. Sie glaubten daher für jedes entdeckte, einigermassen bedeutende Bild den Meister unter ihnen finden zu müssen und hielten sich daher berechtigt, ihn nach Vermuthungen festzustellen. Schon an sich war jene Voraussetzung sehr schwach[1]), denn Vasari schrieb nach sehr zufälligen Mittheilungen, van Mander lebte zwar in den Niederlanden und bereiste sie zum Theil, um Nachrichten einzuziehen, aber erst nachdem der Bildersturm und die Religionskriege die Mehrzahl der älteren Kunstwerke zerstört oder zerstreut und die Tradition unterbrochen und verdunkelt hatten. Wie wenig diese ihm gewährte, ergiebt sich schon daraus, dass er fast überall Vasari als Quelle benutzte. Die neuerlich seit zwanzig oder dreissig Jahren mit grossem Eifer betriebenen archivalischen Nachforschungen haben nun auch den vollen Beweis der Unzulänglichkeit jener frühern Nachrichten geliefert; statt der geringen Zahl von Künstlernamen, unter welche man die Werke vertheilen zu dürfen glaubte, stehen sie uns jetzt zu Hunderten zu Gebote[2]). Allerdings werden sie meistens nur in den Listen der Zunft als derselben zugehörige Meister oder in den Rechnungen der Fürsten oder der städtischen Verwaltung als Verfertiger von Fahnen, Wappenschildern oder anderem Festschmuck angeführt; sie werden daher der Mehrzahl nach sich nicht über den handwerksmässigen Betrieb erhoben haben. Aber dennoch befinden sich unter ihnen auch die bedeutenderen Künstler, denn auch diese gehörten der Zunft an und verschmähten die Uebernahme gemeiner Arbeiten nicht. Roger van

---

Verhältnissen präsentirt sich van der Goes, namentlich was die Zeichnung anbelangt, günstiger, als in jenem grossen Altare zu Florenz.] Ob dagegen ein Triptychon mit der Anbetung der Hirten, der Verkündigung, Beschneidung und den Hl. Catharina und Barbara im Museum zu Brüssel von ihm ist, wie Wauters a. a. O. will, mag dahingestellt bleiben.

[1]) Schon Guicciardini hätte darauf hinführen können; er sagt nämlich: Descrittione di tutti i Paesi bassi Anv. 1567 p. 127) in der Einleitung des von der Malerei handelnden Kapitels, es befände sich in diesen niederländischen Gegenden eine grössere Zahl von Malern aller Gattungen, als in vielen andern Provinzen zusammengenommen.

[2]) Die Liste der Peintres et enlumineurs, welche De Laborde a. a. O. I. 525 hauptsächlich aus den herzoglichen Rechnungen zusammengestellt, giebt schon eine Anschauung der Menge. Dazu kommen dann aber viele Andere, welche Léon de Burbure (Toestand der beeldenden Kuensten in Antwerpen omtrent 1454) und P. Génard (Luister der St. Lucasgilde 1854 für Antwerpen, Pinchart und de Busscher für Gent, van Even für Löwen u. s. w. zusammengestellt haben.

der Weyden empfing Bezahlung für den Anstrich von Statuen, und Hugo van der Goes steht nicht nur, wie erwähnt, unter den Gehülfen bei der Vermählungsfeier von 1468 mit kleinem Tagelohn, sondern lieferte auch wiederholt der Stadt Gent die Wappenschilder, welche bei festlichen Gelegenheiten öffentlich ausgehängt wurden. Ebenso wie diese uns bekannten können auch einige der von Vasari und van Mander nicht genannten Namen bedeutenden Künstlern angehören. Es wird daher immerhin die Aufgabe sein, diese Listen zu prüfen, ob sich solche darin erkennen lassen. Dazu werden wir z. B. den Pierre Coustain zu Brügge rechnen müssen, der zwar in den Rechnungen des fürstlichen Hofhaltes nur mit gewöhnlichen Festarbeiten vorkommt, aber bei seiner Aufnahme in die Lucasgilde mit dem feierlichen Titel Peintre des Princes bezeichnet ist. Etwas besser unterrichtet sind wir über Nabor (Nabucadonozor) Martin. Er war der Sohn eines für die Stadt Gent beschäftigten Malers, wurde 1404 daselbst geboren, 1437 Meister, 1450 Aeltermeister (Dekan) der Zunft und scheint in den Jahren 1440—1453 der angesehenste Maler in Gent gewesen zu sein. Er führte zwar nicht, wie Roger in Brüssel, den Titel eines Stadtmalers, da es einen solchen in Gent nicht gab, war aber viel für die Commune beschäftigt und erhielt auch sonst sehr umfangreiche und bedeutende Aufträge. Noch liegen die Contracte vor, wonach ihm im Jahre 1442 die Hauptaltar-Tafel von St. Walburg zu Oudenaerde, 1444 die der Dorfkirche zu Lede und zwar für den hohen Preis von 240 Livres parisis und in demselben Jahre ein jüngstes Gericht von einem Privatmann bestellt wurde, und ausserdem ergiebt eine archivalische Notiz, dass ihm im Jahre 1453 ein Altarbild für die Kirche St. Martin zu Eckerghem bei Gent übertragen war. Die drei letzten Bestellungen ergeben auch noch drei andere Werke seiner Hand, indem er bei der für Lede hingewiesen war auf ein Bild in der Peterskirche, bei der des jüngsten Gerichts auf eine Ausführung desselben Gegenstandes im Bäckerhause und bei der für Eckerghem auf seine Malerei in der Kapelle des grossen Fleischhauses. Diese letzte Malerei besitzen wir nun glücklicherweise noch; sie ist auf die Mauer gemalt, hatte das gewöhnliche Schicksal gehabt, überweisst zu sein und ist im Jahre 1855 aufgedeckt, ziemlich wohl erhalten gefunden und hergestellt. Die darauf befindliche, zwar theilweise, aber nur an leicht zu ergänzenden Stellen zerstörte Inschrift ergiebt, dass das Gemälde im Jahre 1448 auf Bestellung des Jacob van Ketelboetere gemalt sei. Dieser Besteller stammt aus einer wohlhabenden und angesehenen bürgerlichen Familie und war, wie schon sein Vater, Mitglied der beiden mächtigen Zünfte der Fleischer

und der Fischer und wiederholt mit Ehrenämtern derselben bekleidet, was ihn dann auch veranlasste, bei Gelegenheit der ebenfalls im Jahre 1448 erfolgten Einweihung der für beide Zünfte dienenden Kapelle dieselbe mit einem grossen Gemälde auf seine Kosten zu schmücken. Die Anordnung hat daher auch ein gewissermaassen officielles Gepräge; die Familie des Stifters erscheint darin in naiver Verbindung mit der des Herzogs als des Protectors der Zunft. In der Mitte des Bildes liegt nämlich das Christkind in einem Strahlenkranze am Boden, umgeben von sechs anbetenden Gestalten; in der oberen Hälfte des Kreises die Jungfrau Maria durch ihre milden Züge, das lange, fliessende Haar und den Heiligenschein bezeichnet, dann der Vater des Stifters, Johann van Ketelboetere, in der Amtstracht der Aeltermeister des Gewerbs und ihm zur Seite eine Frau in turbanartiger Haube, ohne Zweifel seine Gattin, unten aber zwei Engel und zwischen ihnen ganz mit dem Rücken dem Zuschauer zugewendet, so dass man nichts von seinem Gesichte, sondern nur Mantel, Haupthaar und die betend aufgehobenen Hände sieht, muthmaasslich der Stifter selbst, der sich diese demüthige Stelle angewiesen hat. Im einfach gehaltenen landschaftlichen Hintergrunde entdeckt man nächst der Jungfrau Ochs und Esel an der Krippe, dann die Hirten auf dem Felde, endlich die Thürme von Jerusalem. Ganz in der Spitze des Bogens sieht Gott Vater segnend auf diese Gruppe herab, neben ihm die Taube, von welcher Lichtstrahlen auf die Jungfrau ausgehen, im Vorgrunde dagegen vier knieende fürstliche Gestalten, auf der einen Seite Philipp der Gute und sein Sohn und Nachfolger Karl, auf der andern Isabella von Portugal, die Gemahlin Philipp's und Adolph von Cleve, ein naher Verwandter des Hauses, der hier vielleicht nur der Symmetrie halber eine Stelle erhalten hat. Alle sind in vollem Kostüm, die Herzogin in goldbrocatenem Kleide, die Herren in Wappenröcken[1]). Der Name des Malers ist auf dem Bilde nicht genannt, indessen steht es urkundlich fest, dass Jacob van Ketelboetere mit Nabor Martin sehr befreundet war, und dieser Umstand in Verbindung mit jener archivalischen Notiz lässt nicht daran zweifeln, dass es ihm zuzuschreiben ist[2]). Die Ausführung des Wand-

---

[1]) Nachrichten der Entdeckung und Beschreibung des Bildes in den Bulletins de l'Acad. roy. de Belgique T. XXII. partie 1 p. 586, partie 2 p. 265 und in dem Antwerpener Journal: De vlaemische school 1855 S. 68. Ausführlicheres nebst einer Abbildung bei de Busscher, Rech. sur les peintres Gantois S. 38. Wunderlicher Weise hält der Verf. die Frau mit dem Turban, obgleich weder ihr Kostüm noch der Mangel des Nimbus es gestatten, für die Jungfrau.

[2]) Die archivalische Notiz ist insofern nicht völlig ausser Zweifel, als sie auf

gemäldes in Oel, die Haltung und der Ausdruck der Gestalten, die Gewandbehandlung und die ganze Anordnung tragen den Charakter der Eyck'schen Schule. Die sorgfältig behandelten Köpfe, namentlich die lieblichen Züge der Jungfrau, zeigen einen sehr tüchtigen Meister, zumal da eine Wandmalerei dieser Art denn doch nicht die Feinheit der Ausführung und die Harmonie der Farben erlangen konnte, wie die Tafelbilder, welche daher noch besser gewesen sein werden.

Etwas später scheint zufolge dieser archivalischen Nachrichten ein gewisser Daniel de Rycke, dessen Namen weder Vasari noch van Mander anführen, der vornehmste Maler in Gent gewesen zu sein. Aus einer Malerfamilie stammend, wurde er 1448 in die Gilde aufgenommen, erhielt bald darauf Ehrenämter und war 1462 bis 1464 Aeltermeister. Aus den Jahren 1466, 1468, 1469 finden sich Bestellungen von Gemälden, die er erhielt, unter andern für den Hauptaltar der Augustinerkirche zu Gent, vor Allem aber nimmt er bei den Festen der Vermählung Karl's des Kühnen zu Brügge im Jahre 1468 eine ausgezeichnete Stellung ein. Er tritt dabei nicht bloss mit drei Gesellen auf, während alle anderen Maler allein stehen, sondern erhält auch für seine Person mehr als das Doppelte des Tagelohnes der meisten anderen und bedeutend mehr, als Hugo van der Goes[1]. Dies Verhältniss war nun zwar kein bleibendes; bei dem Einzug des genannten Fürsten im folgenden Jahre zu Gent wurde de Rycke nur mit der malerischen Ausschmückung zweier Thore beauftragt und erhielt eine geringere Bezahlung als Hugo, der die allegorischen Bilder in den Strassen zu malen hatte; indessen immerhin ist es bemerkenswerth, um zu zeigen, dass sich die flandrische Schule in grösserer Breite entwickelte, als es die Berichte Vasari's und van Mander's erkennen lassen[2].

---

einem beschädigten Blatte geschrieben war, das verloren gegangen und nur nach der Erinnerung des Finders wiedergegeben ist (p. 76). Dagegen weist Herr de Busscher a. a. O. S. 82 urkundlich nach, dass Jacob de Ketelboetere schon 1441 für Nabor eine Bürgschaft übernahm und dieser dagegen 1444 seine Aufnahme (als Ehrenmitglied) in die Malerzunft vermittelte, so dass ein mehrjähriges nahes Freundschaftsverhältniss bestand, welches nicht annehmen lässt, dass der Besteller seinen Freund Nabor übergangen habe.

[1] Vgl. de Busscher a. a. O. S. 96, 101 ff. 115 ff.

[2] Vgl. über weitere berühmte Künstlernamen dieser Zeit Crowe und Cavalcaselle, deutsch von A. Springer, S. 194 ff.

Drittes Kapitel.

Die niederländische Malerei am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts.

Der Sitz der neuen Schule war bisher in Flandern gewesen, in Brügge, Gent, selbst in dem romanischen Tournay; das nahe Brabant hatte seine hervorragenden Meister von daher erlangt. Aber auch die stammverwandte Bevölkerung der östlichen Niederlande war nicht unberührt von diesem Aufschwunge geblieben, und es hatte sich in Holland eine Zweigschule gebildet, welche die Technik der Oelmalerei kannte und auch sonst an den Vorzügen der flandrischen Malerei Theil nahm, aber sich in feineren Zügen von ihr unterschied. Ueber die Entstehung dieser Schule fehlt es an jeder Nachricht; ob sie, wie man vermuthet hat, damit zusammenhängt, dass Johann van Eyck, während er im Dienste Herzogs Johann von Bayern stand, sich in dieser Gegend aufgehalten hatte, oder ob vielmehr (was wahrscheinlicher) die neue Malweise etwas später durch Schüler der flandrischen Meister hier eingeführt war, muss dahingestellt bleiben. Auch sonst ist unsre Kenntniss von dieser holländischen Schule höchst dürftig. Die Stürme der Religionskriege hatten hier noch ärger gewüthet, als in Belgien, und als sie vorüber waren, hatten sich andere Interessen der Gemüther bemächtigt und neue Kunstanschauungen gebildet. Carl van Mander, der von 1583 bis zu seinem Tode 1606 in Holland wohnte und nach den Ueberresten älterer Kunst forschte, konnte nur wenig erfahren. Er schildert Harlem, wo er sich am längsten aufhielt, als den Hauptsitz dieser Schule; aber auch in dieser Stadt, die freilich ausser dem Bildersturm noch eine Plünderung durch das spanische Heer erlitten hatte, konnte man ihm nur wenige ältere Bilder zeigen. Indessen erzählte man ihm von zwei frühen Meistern, dem Albrecht von Ouwater (Oudewater, Altwasser), den er für einen Zeitgenossen Johann's van Eyck hielt, und seinem Schüler Geertgen (Gerhard) von Harlem, den man Gerrit van Sint Jans nannte, weil er (ohne dem Orden anzugehören) im Johanniterhause zu Harlem wohnte, der aber schon frühe, 28 Jahre alt, gestorben sei. Ueber ihre Lebenszeit gab ihm ein greiser Maler, ein Schüler des Jan Mostaert, die Auskunft, er habe von diesem seinem etwa 1470 gebornen Lehrer gehört, dass er jene beiden nicht mehr gekannt habe. Von den Werken Albrecht's von Ouwater lernte er zwei kennen. Das eine, noch im Original vorhandene war für eine Brüderschaft, welche nach Rom ziehende

Pilger unterstützte, gemalt und enthielt die lebensgrossen Gestalten der Apostelfürsten und darunter eine „sehr artige“ Landschaft mit Pilgern. Das andere war nur in einer Copie erhalten; es zeigte die Erweckung des Lazarus und zwar in einem sehr wohl ausgeführten Tempel, zwischen dessen Säulen man viele Gestalten sah. Das Bild muss miniaturartig reich ausgeführt gewesen sein, da nach einer unserm Berichterstatter mitgetheilten Anekdote Hemskerck vor demselben geäussert haben soll, er wisse nicht, was der Mann gegessen habe, da solcher Fleiss unmöglich bezahlt worden wäre. Selbst diese Bilder existiren nicht mehr, und kein anderes bezeichnetes oder beglaubigtes Bild dieses Meisters ist entdeckt. [Vgl. den Anonimo des Morelli, Bassano MDCCC. p. 76.] Glücklicher sind wir bei Geertgen. Zwar fand van Mander von ihm, der überdies bei seiner kurzen Lebenszeit nur wenige Bilder hinterlassen habe, nur noch den Flügel eines zerstörten Altarwerkes der Johanniterkirche vor und zwar schon damals die beiden bemalten Seiten auseinandergesägt, aber seine Beschreibung lässt keinen Zweifel übrig, dass diese Bilder mit zwei im Belvedere zu Wien befindlichen (Nr. 58 u. 60) identisch sind. Das eine derselben enthält die Kreuzabnahme, das andere eine, den Johanniterorden besonders interessirende Legende, nämlich die Schicksale der Gebeine des Täufers. Im Vorgrunde sieht man den Kaiser Julianus Apostata, der in seinem Christenhasse das Ausgraben und Zerstreuen dieser Gebeine geboten hatte, zugleich aber auch die Mönche, welche dies Heiligthum retteten; im landschaftlichen Hintergrunde alsdann durch Felsen oder andere landschaftliche Gegenstände getrennt die übrigen Momente der Legende, beginnend mit der Bestattung in Gegenwart Christi, bis dahin, wo Johanniter die Reliquien ihres Patrons in Empfang nehmen. Der Ton der Bilder ist ein bräunlicher, die Farbe kräftig und ernst, aber sehr harmonisch, die Köpfe sind individuell, Ausdruck und Bewegungen mannigfaltig, von Gefühl und selbständiger Beobachtung zeugend, die Figuren, wenn auch nicht übermässig eckig und gestreckt, doch mager und von herber, strenger Form, die Landschaft aber (besonders auf dem zweiten Bilde) mit grossem Geschicke und Behagen ausgeführt, so dass die Eigenthümlichkeit dieser Tafeln der chronologischen Bestimmung van Mander's und der Beschreibung, die er von Albrecht von Ouwater, dem Meister des Geertgen giebt, sehr wohl entspricht. [Bei Friedr. Lippmann in Wien eine Tafel aus der Geschichte der hl. Lucia, die ebenfalls von Geertgen zu sein scheint][1].

[1] Vgl. über diese Bilder und ihre Geschichte Passavant im Kunstblatt 1841

Wichtiger als diese beiden ist uns ein dritter in Harlem gebürtiger Künstler, der, nachdem er zuerst seine Kunst in seiner Vaterstadt geübt, später in Löwen wohnte und so in die Entwickelung der flandrischen Kunst eingriff. Carl van Mander nennt ihn Dirck van Haerlem und bemerkt, dass man in dieser Stadt noch das Haus zeige, in dem er gewohnt habe, dass er aber später nach Löwen verzogen sein werde; er folgert dies aus der Inschrift eines von ihm im Besitze eines Kunstfreundes in Leyden gesehenen Bildes, welche dahin lautete, dass Dirck, zu Harlem geboren, es im Jahre 1462 zu Löwen gemalt habe. Von den früheren Schriftstellern des sechzehnten Jahrhunderts nennt Lemaire in dem bereits erwähnten Gedichte der Couronne margaritique nur den Namen Dieric de Louvain, dies aber an sehr ehrenvoller Stelle neben Hugo von Gent und „dem roy des peintres Johannes." Guicciardini dagegen in der langen Liste bereits verstorbener Meister spricht von zwei Malern gleichen Vornamens, einem Dirick von Löwen, den er auszeichnend als den ersten unter den „berühmten Verstorbenen" nennt, und einen Dirick van Harlem. Ebenso Vasari, ohne Zweifel blos auf die Autorität Guicciardini's, während unter den Malerporträts, welche im Jahre 1572 in Antwerpen mit Versen von Lampsonius erschienen, nur ein Dietrich von Harlem vorkommt. Erst die archivalischen Forschungen der neueren Zeit haben uns urkundliche Nachrichten über diesen Künstler gebracht und ihn als den Urheber sehr ausgezeichneter, noch erhaltener Gemälde erwiesen[1]. Diese Nachrichten beschränken sich zwar auf

S. 39 und besonders Krafft (Director der Galerie des Belvedere) im D. K. Bl. 1852 S. 442. Auf einem vor der Herausgabe des Malerbuchs von van Mander, etwa um 1600, erschienenen Kupferstiche des einen dieser Bilder lautet die Inschrift: Gerardus Leydanus ad S. Joh. Bapt. Harlemi pinxit; sie bestätigt also, dass das Bild in der Johanniskirche zu Harlem stand und giebt die von van Mander nicht erwähnte Nachricht, dass Gerhard in Leyden geboren war. Nur Michiels a. a. O. III. 324 bezweifelt die Identität der Wiener Bilder mit den von van Mander beschriebenen, aber aus sehr schwachen Gründen. Der stärkste derselben (dass van Mander sie gross nenne, während die Wiener Tafeln klein seien) beruht auf einem groben Irrthum, indem er das im Katalog angegebene Fussmaass (Höhe 5 Fuss 6 Zoll, Breite 4 Fuss 5 Zoll) in Decimeter und Centimeter verwandelt, und mithin einen Quadratinhalt erhält, der ungefähr ein Neuntel der wirklichen Grösse ist. [Auch des Geertgen erwähnt der Anonimo p. 77: Sonovi de Gerardo de Olanda.]

[1]) Die wichtigsten dieser archivalischen Nachrichten verdanken wir, nachdem de Bast im Messager des Sciences et des arts I. p. 17 und Schayes im Bulletin de l'Acad. de Belgique t. 13 Einzelnes mitgetheilt, den unermüdlichen Forschungen von van Even (Les artistes de l'hotel de ville de Louvain 1852, Nederlandsche Konstenaars u. s. w., ein Aufsatz in der holländischen Zeitschrift: Dietsche War-

seinen Aufenthalt und seine Wirksamkeit in Löwen, ohne seiner Geburt in Harlem zu erwähnen, aber sie widersprechen derselben in keiner Weise, so dass wir sie bei den sehr bestimmten Angaben van Mander's und wegen der Eigenthümlichkeit seiner Bilder, die in der That auf holländischen Ursprung hindeuten, als feststehend annehmen dürfen. Sein Name ist Dierick Bouts (nicht wie man eine Zeitlang irrig annahm: Stuerbout)[1]; seine Niederlassung in Löwen muss ungefähr in das Jahr 1450 fallen. Die früheste Urkunde, welche ihn als einen Bewohner von Löwen darstellt, ist ein Theilungsact seiner Frau Catharina van der Bruggen mit ihren Geschwistern vom 17. December 1460, aus dem sich ergiebt, dass diese aus einer in Löwen ansässigen und begüterten Familie stammte. Die Ehe musste schon um 1450 oder bald nachher geschlossen sein, da der älteste, aus derselben entsprossene Sohn sich im Januar oder Februar 1476

---

ande 1858; Louvain monumental 1860. Thierry Bouts dit Stuerbout 1861 und endlich: Thierry Bouts dit Thierry de Harlem, Louvain 1864) und von Wauters (Thierry Bouts ou de Harlem et ses fils, Brux. 1863). Unzuverlässige chronikalische Quellen hatten beide Forscher zu einzelnen Irrthümern verleitet, die man jetzt als beseitigt ansehen kann. Vgl. die kritischen Bemerkungen der Herausgeber der französischen Uebersetzung von Crowe und Cavalcaselle, Bd. II. p. 167 und besonders p. 235, und die Darstellung bei Michiels III. p. 244 ff.

[1]) Dieser noch in den meisten deutschen Handbüchern vorkommende, auch von Wauters und van Even früher getheilte Irrthum hat darin seinen Grund, dass gleichzeitig mit ihm eine Malerfamilie Stuerbout in Löwen lebte, was, obgleich dieselbe, wie es scheint, nur mit decorativen Arbeiten beschäftigt war, doch verursachte, dass schon Zeitgenossen jenen ähnlich klingenden Namen auch unserm Dierick beilegten. Diese Verwechselung findet sich in einem (jetzt im Besitze des Herrn van Hoorebeke befindlichen) aus Löwen, aber erst aus dem 17. Jahrhundert stammenden Manuscripte gerade bei Erwähnung der Gemälde unsres Meisters und wurde dadurch Veranlassung, dass dieselben zuerst unter diesem Namen bekannt wurden. Sie findet sich selbst zweimal in den städtischen Urkunden, er selbst aber unterschreibt stets mit dem Namen, den er auch gewöhnlich in den Rechnungsnotizen führt Dierick Bouts. Abgesehen von dieser Namensverwechselung wurde die Geschichte unsres Meisters dadurch verwirrt, dass man ihm ein sehr viel höheres Alter beilegte, als er wahrscheinlich gehabt hatte. Der verdienstliche Forscher Wauters entdeckte nämlich in einem gerichtlichen Protokoll d. d. Brüssel den 9. December 1467 einen Zeugen Thierry de Harlem, der sein damaliges Alter auf 76 Jahre bestimmte und glaubte dies auf unsern Maler beziehen zu dürfen. Dieser Zeuge ist aber gar nicht als Maler bezeichnet und die Gegenstände seiner Deposition entsprechen mehr einem in Brüssel wohnenden Polizeibeamten, als dem Maler von Löwen. Es wird daher ein anderer aus Harlem gebürtiger Dietrich sein. Vgl. darüber Pinchart zu Crowe und Cavalcaselle II. p. 235. Dies und die sogleich zu erwähnende verwirrte Notiz des Molanus haben dann in den meisten Handbüchern, z. B. bei Waagen, Handbuch I. 96 ff. zu ganz irrigen Folgerungen geführt.

verehelichte. Seinen Vater finden wir im April 1475 noch bei einem gerichtlichen Akte, der Bestellung einer Rente für seine in's Kloster tretenden Töchter thätig, im August desselben Jahres wird er dagegen in einer andern Urkunde als verstorben genannt. Sein Alter oder sein Geburtsjahr sind nicht angegeben; da er aber noch im Jahre 1468, wie wir sogleich näher sehen werden, den Auftrag zu höchst umfassenden Malereien erhielt, und, wie eine andere Urkunde beweist, im Jahre 1473 zur zweiten Ehe mit Elisabeth van Vossem schritt, wird man seine Geburt nicht eher, als etwa um 1410 setzen dürfen[1]). Er hinterliess zwei Söhne, welche ebenfalls Maler waren und zwar, wie es scheint, ziemlich angesehene, auf deren Arbeiten man noch im 17. Jahrhundert Werth legte[2]).

Der älteste, wie sein Vater Dietrich genannt[3]), starb schon 1491,

---

[1]) Vgl. alle diese Urkunden bei van Even (1861 u. 1862) und in ausführlicher Erzählung bei Michiels a. a. O.

[2]) Dies ergiebt sich aus den übrigens ziemlich confusen Notizen über unsern Maler, welche man in den Aufzeichnungen eines Gelehrten von Löwen, des Johannes van der Molen (Molanus geb. 1533, gest. 1585) gefunden hat. Sie sprechen von einem Theodoricus Bouts und von seinen zwei Söhnen Theodoricus und Albertus und nennen von dem Letzten mehrere Bilder, die er in Löwen „devote" gemalt, namentlich eine Assumtion, welche, wie man versichere, ihm eine dreijährige Arbeit gekostet habe. Diese Notizen sind indess in einem sehr unvollkommenen Zustande auf uns gekommen und haben dadurch dazu beigetragen, die Forschungen über Dierick Bouts zu erschweren. Nach der von van Even in der Dietsche Warande a. a. O. S. 34 publicirten Redaction sind nämlich die Bilder der Sacramentscapelle, die nach unsern Urkunden unzweifelhaft Arbeiten des Vaters sind, seinem gleichnamigen Sohne zugeschrieben. Es scheint dies nach der Abschrift der Originalhandschrift, welche Michiels a. a. O. S. 236 mittheilt, ein durch eine unrichtig eingeschaltete Marginalschrift veranlasstes Missverständniss zu sein. Ueberdies aber ist darin in Beziehung auf den Vater die Angabe gemacht, dass er, 75 Jahr alt, im Jahre des Herrn 1400 am 6. Mai gestorben sei. Dies wäre eine Unmöglichkeit, selbst wenn man den Maler jener Abendmahlsbilder für den Sohn halten wollte. Da aber dieser, wie durch jene Urkunden feststeht, der Vater des zweiten Theodoricus und des Albert war, und da er nach diesen Urkunden im Jahre 1475 und zwar zwischen April und August verstorben ist, so liegt hier, wie dies jetzt auch von allen Localforschern angenommen ist, ein offenbarer Schreibfehler zu Grunde, der nicht weiter zu berücksichtigen ist. — Der unermüdliche archivalische Forscher Wauters hat übrigens neuerlich auch das Testament Dierick Bouts' des Vaters entdeckt, in welchem er seinen obengenannten beiden Söhnen seine Forderungen an die Stadt Löwen und seine Malerwerkzeuge vermacht. Vgl. den Bericht der Academie zu Brüssel bei der Jubelfeier v. J. 1872, Classe des beaux arts, S. 144.

[3]) Es ist möglich, dass Guicciardini, indem er ausser dem Dirck van Harlem einen Dirck van Löwen nennt, damit Vater und Sohn bezeichnen wollte. Der Umstand aber, dass er dem Dirck van Löwen das Prädikat: grandissimo artefice

der zweite, Albrecht, erreichte dagegen ein sehr hohes Alter und starb erst 1549. Wir besitzen von beiden keine zuverlässigen Gemälde[1]) und haben nicht nöthig, uns weiter auf sie einzulassen, sondern wenden uns zu der Geschichte ihres Vaters zurück.

Ohne Zweifel hatte dieser nicht bloss seine Lehre, sondern auch die ersten Jahre selbständiger Thätigkeit in Harlem durchgemacht, da man nach mehr als hundert Jahren noch das Haus kannte, das er bewohnt hatte. Indessen ist keines seiner Werke aus dieser Zeit auf uns gekommen[2]), und selbst jenes bereits in Löwen gemalte Triptychon vom Jahre 1462 mit den lebensgrossen Gestalten des Erlösers und der beiden Apostelfürsten, das van Mander in Leyden sah und bewunderte, ist seitdem verschollen. Die frühesten unter seinen beglaubigten Bildern sind die, welche er auf Bestellung der Brüderschaft des hl. Sacraments für die beiden derselben überwiesenen Kapellen der Peterskirche zu Löwen malte. Das Hauptwerk darunter ist ein Triptychon, für welches er zufolge seiner noch jetzt im Archive dieser Brüderschaft befindlichen eigenhändigen Quittungen in den Jahren 1466, 1467 und 1468 Zahlungen erhielt[3]). An Ort und Stelle in der Kapelle des Sacraments jener Peterskirche befindet sich nur noch die Mitteltafel, das Abendmahl (Fig. 15) darstellend. Sie ist ein Meisterwerk, das in Beziehung auf Charakteristik alle bisherigen flandrischen Malereien übertrifft. In der Mitte eines in regelmässiger Perspective gehaltenen Saales steht der Tisch, an welchem hinten neben Christus vier Apostel, dann auf jeder Seite des Tisches drei, vorn, mit dem Rücken gegen den Beschauer, zwei Personen sitzen. In einiger Ent-

---

giebt, während offenbar der Ruhm des Vaters grösser war, als der des Sohnes, macht eine so bestimmte Absicht zweifelhaft.

[1]) Molanus schreibt in den erwähnten Notizen dem Albert Bouts ein damals in einer Marienkapelle zu Löwen befindliches Gemälde der Assumtion der Jungfrau zu; van Even in seiner Schrift von 1861 und nach ihm Michiels a. a. O. III. 313 glauben dasselbe in dem oben erwähnten, irrig dem Goswien van der Weyden zugeschrieben gewesenen Gemälde des Museums zu Brüssel wieder entdeckt zu haben. Die Beweise sind indessen nichts weniger als überzeugend.

[2]) Wauters a. a. O. p. 8 glaubt eine Nachricht, wonach i. J. 1428 in Delft für die dortige Kirche St. Ursula eine grosse Tafel mit einem S. Christoph durch einen guten Maler Namens Dirck ausgeführt sei, auf unsern Künstler und zugleich auf ein im Museum zu Antwerpen (Nr. 20) befindliches Bild desselben Heiligen beziehen zu müssen. Allein dies Bild (etwas über 3 F. hoch und 2 F. breit) ist ein kleines und scheint erst dem Ende des 15. Jahrh. zugeschrieben werden zu dürfen, und unser Dirck war schwerlich schon im Jahre 1428 ein ausgebildeter Maler.

[3]) Vgl. van Even, Thierry Bouts p. 37. Die Quittung v. J. 1468 hat die Gestalt einer Generalquittung: Ic Dieric Bouts kenne mi vernucht en wel betaalt als van den werc dat ic gemact hebbe den heilichen Sacrament.

fernung steht an einem Pulte, etwa als beobachtender Wirth, ein alter kränklich aussehender Mann im Pelze und mit rother Mütze, vielleicht das Bildniss eines Vorstehers der Brüderschaft oder gar des Malers selbst. Hinter Christus sieht man theils stehend, theils aus dem Nebenzimmer kommend mehrere Diener, meistens mit frommen,

Fig. 15.

Das Abendmahl von Dierick Bouts. Löwen.

auf jenen merkwürdigen Hergang hingewendeten Mienen. Ein Fenster giebt eine jedoch keineswegs weite Aussicht in das Freie, das Zimmer selbst ist aber einfach, in lichter grauer Farbe gehalten und ohne jenes glänzende, spiegelnde Geräth, wie es die Eyck'sche Schule bisher gerne anbrachte. Die Freude an der natürlichen Erscheinung ist noch ebenso vorhanden, wie bei den früheren Meistern; das Tischtuch lässt die Falten erkennen, in die es gelegt war, und alle anderen

Nebensachen sind auf das Sorgfältigste ausgeführt. Aber sie ist der geistigen Aufgabe untergeordnet. Das Ganze athmet Friede und Ruhe, und die Aufmerksamkeit wendet sich ungetheilt den Hauptpersonen zu. Unter denselben erscheint Christus als der Mittelpunkt, auf den sich alles bezieht, in feierlicher Handlung, der die Apostel in Spannung zuschauen; in seiner Linken hält er ein Brödchen, dessen Gestalt an die Hostie erinnert, die Rechte ist segnend oder lehrend erhoben, und sein Mund scheint ernste Worte der Weihe oder der Warnung auszusprechen. Seine Gesichtszüge mit hoher Stirne, starken Backenknocken und etwas schweren Lippen halten die Mitte zwischen dem überlieferten Typus und der Gesichtsbildung des niederdeutschen Stammes, sie sind mehr darauf berechnet, Mitgefühl zu erwecken, den Eindruck lehrenden Ernstes und des Leidens, als den der Schönheit oder imponirender Würde zu machen. Es sind die Züge, welche sich namentlich in der niederrheinischen Schule noch lange erhielten. Nicht minder ausdrucksvoll und vielleicht anziehender sind die Jünger, jeder in verschiedener sprechender Weise; Petrus sehr schön, ernsthaft, gespannt, aber kräftig dreinblickend, Johannes jugendlich mild, aber keineswegs süsslich und so fort die anderen Apostel in mannigfaltiger, stets charakteristischer Weise Andacht, Bedauern, Erstaunen ausdrückend. Besonders die Bewegung der Hände ist höchst bezeichnend. Auch Judas, schwarzhaarig in dunklem Rocke und rothem Mantel, die habgierige Hand empfangsbereit auf dem Rücken haltend, ist nicht grell und doch charakteristisch. Die Ausführung der Hände und der durchweg nackten Füsse ist sorgsam und vortrefflich, der Faltenwurf würdig und besonders die Farbenstimmung der Gewänder in meist dunklen aber doch verschiedenen harmonisch wirkenden Tönen und in wohlberechnetem Verhältnisse zu dem hellen Grunde des Saales meisterhaft.

Zu dieser Mitteltafel gehörten zwei Flügel, jeder mit zwei übereinander gestellten Bildern, welche in unbekannter Zeit verschleppt und in keiner Urkunde erwähnt, doch durch ihre künstlerische Behandlung und durch die Uebereinstimmung der Maasse erkannt und erwiesen sind. Zwei derselben befinden sich in der Pinakothek zu München, zwei im Berliner Museum. Sie enthalten alttestamentarische Hergänge, die zu dem Sakrament in symbolischer Beziehung stehen: Abraham mit Melchisedek (Fig. 16) und die Mannalese (beide in München), die Passahfeier in Aegypten und der von einem Engel mit Speise und Trank versehene Elias (beide in Berlin)[1]. Die etwas

[1] Abbildungen sämmtlicher Tafeln in Försters Denkmalen der Bildnerei. Bd. IV.

steife Haltung und eckige Bewegung der Gestalten ist, besonders bei diesen mehr dramatischen Hergängen, etwas auffallender als bei der feierlichen Handlung des Abendmahles, aber der charakteristisch ehrbare Ausdruck der Gesichter, die sorgfältige Zeichnung von Händen

Fig. 16.

Abraham und Melchisedek von Dierick Bouts. München.

und Füssen, die genaue Perspective, die vortreffliche Ausführung der Landschaft und besonders die ruhige und edle Farbenstimmung lassen keinen Zweifel über die Zugehörigkeit dieser Tafeln zu jenem Abendmahle [1]).

[1]) Passavant (Lettre à M. Delepierre) und Waagen (Kunstblatt 1847 S. 179) haben unabhängig von einander diese Zugehörigkeit entdeckt, welche dann ausser den im Texte angedeuteten inneren Gründen durch die Uebereinstimmung der Maasse ausser Zweifel gesetzt ist. Das Abendmahl ist nämlich 4 Fuss 10⅓ Zoll

Die zweite Kapelle der Brüderschaft des Sakraments war dem h. Erasmus gewidmet und mit einem das Martyrium desselben darstellenden Gemälde geschmückt, das auch heute noch in der Peterskirche, wiewohl in einer andern Kapelle, bewahrt wird. Quittungen oder sonstige urkundliche Beweise, dass auch dies ein Werk des Dierick Bouts sei, sind nicht ermittelt, wohl aber wird es schon von einem Schriftsteller des 16. Jahrhunderts ihm zugeschrieben [1], und überdies lässt die Aehnlichkeit des Styls mit dem Abendmahlsaltare darauf schliessen, dass beide aus derselben Werkstatt stammen. Auch dies ist ein Flügelaltar, aber von sehr viel kleineren Dimensionen. Auf der Mitteltafel ist der widerliche Gegenstand der Marter eines Heiligen, dessen Gedärme ausgewunden werden, mit solcher Milde behandelt, dass er fast alles Abschreckende verliert; kein Blutstropfen, keine Zuckung des Gemarterten ist sichtbar; die hagere, aber wohlgebildete nackte Gestalt liegt ruhig da, der Richter und seine Begleiter stehen in wohlgeordneter, ernster Gruppe, selbst die Henker bewegen sich mässig. Auch die Landschaft ist einfacher gehalten, als bei den Eyck's oder bei Roger, in gelblich grünem Tone, von einem ruhigen Höhenzuge begrenzt. Die Carnation ist bleich, die Farbe überhaupt besonders zart und harmonisch. Von den

---

breit und 5 Fuss 9½ Zoll hoch, jedes der Seitenbilder aber 2 Fuss 2½ Zoll breit und 2 Fuss 9 Zoll hoch, was bis auf eine kleine, durch die Verdoppelung der Leisten völlig erklärbare Differenz genau entspricht. Die archivalischen Forschungen, welche den Namen des Dierick Bouts ergeben, waren damals noch nicht gemacht; man suchte daher den Namen des Meisters dieser Tafeln durch Vergleichung mit anderen Werken zu errathen. Daher denn der gerade hier besonders grell hervortretende Wechsel der Benennungen. Die Gebrüder Boisserée hatten die beiden aus ihrer Sammlung in die Pinakothek gelangten Bilder auf den Namen Memling's gekauft, Waagen entschied sich zuerst (in der Preuss. Staatszeitung 1836) für Roger van der Weyden, dann, da das Auffinden des Altars von Miraflores dies nicht mehr gestattete, für Justus von Gent, bis uns endlich die Archive von Löwen eines Besseren belehrten. Diese verschiedenen Benennungen waren freilich nicht willkürlich gewählt, sondern auf Vergleichungen gegründet. Indessen möchte doch dieser Hergang dafür sprechen, sich solcher Hypothesen zu enthalten und bilderlose Namen und namenlose Bilder als solche gelten zu lassen, bis eine glücklich aufgefundene Notiz die Wahrheit kennen lehrt.

[1]) Molanus in seinen bereits oben erwähnten Aufzeichnungen schreibt dem Theodoricus ausdrücklich beide Altäre der Brüderschaft zu (Theodorici opus sunt in ecclesia D. Petri duo altaria venerabilis sacramenti; quae multum ex arte commendantur). Nach der Redaction bei van Even, dietsche Warande, scheint sich dies zwar auf den jüngeren Dietrich zu beziehen, indessen ist diese Redaction, wie wir schon oben S. 219 Anm. 2 sahen, zweifelhaft und es genügt für unsern Zweck, dass beide Altäre von demselben Dietrich herrühren.

Flügeln enthält der eine die Gestalt des h. Hieronymus in Kardinalstracht, der andere die des h. Bernard im schwarzen Mönchsgewande, beide, vorzüglich der erste, kräftige, fein charakterisirte Gestalten. In Vergleich mit dem andern, grösseren Altar hat das Machwerk etwas Bescheideneres, welches darauf schliessen lässt, dass diese kleinere Arbeit auch die frühere sei.

Dies ist schon desshalb wahrscheinlich, weil unser Meister sofort nach der Beendigung jenes grösseren, für die Brüderschaft ausgeführten Altarwerkes durch andere wichtigere Geschäfte in Anspruch genommen wurde. Der berühmte, noch jetzt bestehende Prachtbau des Rathhauses von Löwen näherte sich gerade jetzt seiner Beendigung; die auf der Höhe ihrer Blüthe stehende Commune beschloss nun, auch das Innere mit reichem Gemäldeschmuck auszustatten und sich dazu unseres Meisters, der seine Kunst eben so glänzend bewährt hatte, zu bedienen. Er wurde daher zum Maler der Stadt mit einer feststehenden Besoldung ernannt[1]) und erhielt sofort am 20. Mai 1468 zwei bedeutende Bestellungen für das Rathhaus. Die eine war von mässigem Umfange, eine Darstellung des jüngsten Gerichts, 6 Fuss hoch und 4 Fuss breit, die andere dagegen sehr umfassend. Sie war für die Rathskammer bestimmt und sollte aus vier grossen Tafeln bestehen, die bei einer Höhe von etwa 12 Fuss eine Länge von 26 Fuss hatten. Für beide Werke zusammen war der sehr ansehnliche Preis von 500 Kronen zugesagt. Das jüngste Gericht wurde auch im Jahre 1472 von ihm abgeliefert und schien der Stadtbehörde so bedeutend, dass sie sich veranlasst fand, es durch einen mit Leinwand überspannten Rahmen, wie dies die Rechnungen ergeben, gegen Beschädigung zu sichern. Es wird noch im 17. Jahrhundert als in der Schöffenkammer hängend erwähnt, ist aber jetzt verschollen.

---

[1]) In der Rechnungsnotiz von 1468 über die den städtischen Beamten gezahlten Gratificationen ist der Name des empfangenden Malers Dirk Stuerbout genannt. Ein solcher existirte nun nicht, und der Irrthum kann sowohl im Vornamen, als im Familiennamen liegen, so dass es zweifelhaft sein mag, ob Dierick Bouts oder Hubert Stuerbout, der in der That schon längst in städtischen Diensten stand, der Empfänger gewesen. Indessen wird unser Meister in einer, seine Privatangelegenheiten betreffenden, gerichtlichen Urkunde vom J. 1473 als „Meester Dierix Bouts, der Stat meester schilder" genannt, so dass diese seine Eigenschaft ohnehin feststeht (vgl. Wauters, 1863, S. 37). Die Verwechselung der Familiennamen selbst in öffentlichen Urkunden erklärt sich daraus, dass sie im gewöhnlichen Leben nicht gebraucht wurden, und der Beamte daher, wenn sich ihm der sonst wohlbekannte Meister Dierick oder Meister Hubert präsentirte, nicht weiter nach dem Familiennamen fragte, sondern denselben aus vermeintlicher Wissenschaft in seinen Vermerk eintrug.

Für jenes grössere Werk bedurfte es weiterer Vorbereitung. Der Gegenstand der Darstellung war anfangs noch ungewiss; es handelte sich ohne Zweifel, wie es damals bei den Schildereien der Rathsstuben Sitte war, um ein Beispiel strenger und unparteiischer Gerechtigkeit, und man wünschte ein noch nicht angewandtes und eben so pikantes Ereigniss, wie jene That des Grafen Herkenbald, welche etwa zwanzig Jahre früher in der benachbarten Stadt Brüssel zu gleichem Zwecke dargestellt war. Die Stadt wandte sich daher an einen Professor der Universität, den Doctor der Theologie Johann van Haecht, der auch wirklich einen passenden, aus alten Erzählungen entnommenen Stoff in Vorschlag brachte[1]. Im Jahre 1470 wurden die Holztafeln, welche der Rath aus Antwerpen herbeigeschafft hatte, in das Haus des Malers transportirt; er begab sich an die Arbeit und wurde, nachdem dieselbe einigermaassen vorgeschritten war, durch einen Besuch der Stadtbehörde erfreut, die zum Beweise ihrer Zufriedenheit ihm sowohl, wie dem Gelehrten, der den Gegenstand ermittelt hatte, ein ansehnliches Geschenk in Wein verehrte[2]. Er arbeitete nun noch mehrere Jahre, wurde dabei aber vom Tode überrascht, als erst eine der vier Tafeln völlig und die zweite beinahe vollendet war. Seine Söhne, obgleich sie schon damals in den Urkunden als „pictores ymaginum" Bildnissmaler (wahrscheinlich zum Unterschiede von den gewöhnlichen Anstreichern und decorativen Arbeitern) bezeichnet werden, waren ohne Zweifel noch zu jung, als dass man den Auftrag auf sie übergehen lassen konnte. Es kam daher darauf an, da der Preis von 500 Kronen für die ganze Arbeit bewilligt war, an der noch zwei Tafeln fehlten, die gelieferte Arbeit zu schätzen, was denn, wie es in der städtischen Rechnung heisst, durch einen der notabelsten Maler, den man hier im Lande finden

---

[1]) Meester Janne van Haecht, doctoir in der godheit, die der stadt de materie gaff uut ouden zeesten die men scilden soude. S. d. Urkunde bei van Even Thierry Bouts 1861 p. 21, 22, bei Crowe und Cavalcaselle franz. Uebers. II. p. 71.

[2]) Das schon erwähnte, jetzt im Besitze des Herrn van Hoorebeke befindliche Manuscript des 17. Jahrh., welches, wie es scheint, hauptsächlich aus städtischen Rechnungen und Urkunden, allerdings nicht immer correct zusammengestellt ist, giebt die Geschichte der Bestellung und des weiteren Hergangs im Ganzen, freilich wieder mit der falschen Bezeichnung des Malers als Dirck Stuerbout. Vgl. die betr. Stellen daraus nach der Mittheilung von L. de Bast im Messager des Sciences et des arts (1833) I. p. 17 ff., bei Passavant Reise S. 386, bei Cavalcaselle u. a. a. O. Die Einzelheiten, welche Schayes im Bulletin de l'Académie royale de Belgique t. XIII. 2e partie, S. 331 ff. und van Even Thierry Bouts 1861 p. 20 ff. aus den Originalrechnungen der Stadt mitgetheilt hat und die zum Theil im Texte erwähnt sind, bestätigen aber und berichtigen jene Erzählung.

können, der in Gent geboren war und jetzt als Mönch im Rothen Kloster wohnte, geschah. Wir haben schon gesehen, dass dadurch Hugo van der Goes bezeichnet ist[1]).

Die vier Tafeln, auf welche die Bestellung ursprünglich gerichtet war, hatten wahrscheinlich ganz nach dem Vorbilde der Malereien Roger's van der Weyden in Brüssel zwei Geschichten gleicher Tendenz darstellen sollen, von denen die eine in den beiden vorhandenen Tafeln erschöpft war. Man beschloss daher, sich vor der Hand mit denselben zu begnügen; sie wurden in das Getäfel der Rathstube eingelassen und blieben hier bis zum Jahre 1827, wo die Stadt dem Wunsche des Prinzen von Oranien, nachherigen Königs der Niederlande, nachgebend sie demselben verkaufte, aus dessen Sammlung sie dann auf Umwegen in das Museum zu Brüssel gelangt sind[2]).

Der Gegenstand dieser Gemälde ist eine von einem Chronisten des 12. Jahrhunderts erzählte, ganz unhistorische Sage, wonach ein deutscher Kaiser (die Sage nennt Otto III., dessen Lebensverhältnisse gerade am wenigsten dazu passen) in Folge einer falschen Beschuldigung seiner Gemahlin einen Grafen hinrichten liess, dann aber, nachdem dessen Wittwe seine Unschuld erwiesen hatte, die Kaiserin selbst, als die Urheberin dieses Justizmordes, zum Feuertode verurtheilte. Es ist also eine Geschichte ganz ähnlich der in Brüssel dargestellten, die That eines selbst gegen die nächsten Verwandten unerbittlich strengen Richters. Von unsern beiden Tafeln zeigt nun die erste die Enthauptung des Grafen; im Hintergrunde wird er, begleitet von einem Franciskaner und von einem Volkshaufen, zum Richtplatze geführt, im Vordergrunde liegt der enthauptete Körper am Boden, während der Henker den abgeschlagenen Kopf der Gräfin überreicht. Kaiser und Kaiserin sehen von ihrer Burg aus der Execution zu. Hier also das Verbrechen; auf dem zweiten Bilde die Strafe. Vor dem Kaiser, der auf einem Thronsessel sitzend durch bedauerlichen Blick und durch die Hand auf der Brust seine Reue zu erkennen giebt, kniet die Gemahlin des Grafen, in einer Hand

---

[1]) S. die Rechnungsauszüge bei van Even (1861) S. 25, 26 und bei Wauters (1863) S. 30, 31.

[2]) Die vier ursprünglich bestellten Bilder sollten nach der Angabe jener erwähnten handschriftlichen Annalen zusammen bei einer Höhe von 12 Fuss die Breite von 26 Fuss haben. Der Fuss Löwener Maasses betrug (nach Wauters a. a. O. S. 25) nur 28 Centimeter; 12 Fuss sind daher 3 m. 36, 6½ (die Breite jeder Tafel) 1 m. 82. Dies letzte stimmt vollkommen mit den in Brüssel bewahrten Tafeln, die Höhe dagegen beträgt nur 3 m. 23, ist also, aber nur um etwa ½ Fuss, geringer, was der Verfasser jener Annalen leicht, um volle Zahlen zu geben, ignorirt haben mag.

den Kopf des Enthaupteten, in der andern den Beweis seiner Unschuld, nämlich das glühende Eisen des Gottesurtheils haltend, rings umher einige Hofleute; im Hintergrunde die verbrecherische Kaiserin, schon an den Pfahl gebunden, um verbrannt zu werden[1]. Man kann nicht behaupten, dass diese stattlichen Bilder an innerem Werthe jenem Altarwerke des Sakramentes gleichkommen. Wir erkennen zwar den Meister wieder, er hat Fleiss und Mühe nicht gespart; die Zeichnung hat im Wesentlichen dieselben Eigenthümlichkeiten, die Färbung ist vielleicht nicht ganz so harmonisch, aber nicht weniger kräftig. Aber die Aufgabe entsprach seinem künstlerischen Vermögen und seiner Kunstrichtung nicht so, wie dort. Schon auf den Nebentafeln des Abendmahlbildes bemerken wir, dass die stehenden Gestalten, z. B. die Israeliten bei der Mahlzeit des Passahlammes vor dem Auszuge aus Aegypten steif und in monotoner Haltung, dass die Bewegungen, z. B. die Kniebeugung Abrahams vor dem Priesterkönig Melchisedek, etwas eckig und lahm ausfallen; aber bei dem Charakter religiöser Feierlichkeit oder naiver, demüthiger Frömmigkeit, der dort vorherrschte, war das nicht gerade anstössig. Hier dagegen, wo vornehme Personen in dramatisch bewegten Hergängen vorgeführt werden sollen, fällt es mehr auf. Dazu kam denn, dass die Figuren hier in fast lebensgrossen Dimensionen, die in der damaligen Kunst nur selten und dann meistens bei ruhiger, statuarischer Haltung gebraucht wurden, und in der ungünstigen burgundischen Hoftracht erscheinen. Die Wittwe, das glühende Eisen des Gottesgerichtes in ihrer Hand und den Kopf ihres Gemahls im Arme, kniet vor dem Kaiser mit einer jener zuckerhutförmigen Hauben, für welche die Damen jener Zeit schwärmten, und die Hofleute zeigen unter den kurzen Jacken ihre etwas zu lang gerathenen, spindeldürren Beine in enganliegenden Kleidern als ebenso viele senkrechte und parallele Linien. Der Maler hat sich auch hier bemühet, das Mitleiden und Erstaunen der Umstehenden auf ihren Gesichtern und besonders in Handbewegungen auszudrücken, aber bei den Hauptpersonen, z. B. bei der knieenden Gräfin, scheint er dafür kein zugängliches Motiv gefunden zu haben, und selbst bei den Anderen ist der Ausdruck matt und trocken und die ganze Erscheinung steif und monoton.

Ausser diesen urkundlich beglaubigten Bildern unsres Meisters besitzen wir noch einige, welche man ihm nach der Aehnlichkeit des Styls zuschreiben kann. Am sichersten ist dies bei dem in der

[1]) Abbildungen der ersten der beiden Tafeln im Messager des sciences et des arts 1834 S. 150, der zweiten bei Passavant, Reise S. 385.

Kathedrale zu Brügge befindlichen Flügel-Altärchen mit dem Martyrium des h. Hippolyt, auf welchem die richterlichen Personen und die Landschaft sehr ähnlich behandelt sind, wie auf jenem Altar des h. Erasmus in der Peterskirche von Löwen. Die Marter des heiligen Hippolyt war bekanntlich nach der Legende eine ähnliche, wie die Todesart seines athenischen Namensvetters; er wurde von Pferden zerrissen. Man sieht ihn auf unserm Bilde nackt am Boden liegend und an jedem Arme und Beine ein Pferd befestigt, das von einem darauf sitzenden oder nebenhergehenden Manne angetrieben wird. Der Körper des Heiligen ist dürr, aber nicht unedel und besser modellirt, als der des Löwener Bildes, die Pferde sind, wenn auch nicht vollkommen, doch überraschend gut gezeichnet und sie und ihre Treiber von lebendigster Bewegung. Dabei aber erkennt man auch bei diesem Martyrium, wie dort, den Geist der Mässigung, dieselbe Feinheit der Zeichnung und endlich dieselbe Sparsamkeit der Ausstattung. Fast ebenso sicher ist seine Autorschaft an einem kleinen interessanten, früher in der Brentano'schen Sammlung, jetzt im Staedelschen Institute zu Frankfurt am Main befindlichen Gemälde der Sibylle, welche dem Kaiser Augustus die Erscheinung der Jungfrau zeigt. Endlich sind hier zwei sehr ausgezeichnete Bilder zu nennen, die wenigstens keinem andern der uns bekannten Meister so nahe stehen, wie ihm, obgleich sie unter einander verschieden sind. Das eine, die Krönung Mariä in der Akademie zu Wien, ist ein Andachtbild, wie die Grossen jener Zeit es für ihren Privatbesitz liebten; von kleiner Dimension, 2 Fuss 8 Zoll hoch und ungefähr ebenso breit, aber von höchster Pracht der Farbe und des Gegenstandes. Auf dem Marmorboden eines reich geschmückten Saales kniet die Himmelskönigin, während Christus, nur mit dem rothen Mantel bedeckt, und Gott Vater in reicher päpstlicher Tracht und mit der krystallenen Weltkugel in der andern Hand, ihr die Krone aufsetzen, und zu beiden Seiten Engelschöre Hymnen singen. Die langgezogenen Gesichtszüge, die Zeichnung der Details des Körpers und der Gewandung sprechen für unsern Meister und gegen Memling, dem man das Bild früher, zuschrieb[1]). Ganz anderer Art sind die Verdienste des zweiten Bildes der Gefangennehmung Christi in der Pinakothek zu München (Kab. Nr. 58). Es ist von bescheidener, harmonischer aber gedämpfter Färbung, ähnlich wie das Abendmahl in der Peterskirche zu Löwen, dabei aber höchst ausdrucksvoll und gedankenreich, ungeachtet der mageren Formen und der eckigen Bewegungen, die auch hier vor-

---

[1]) Waagen, Kunstdenkmäler in Wien, Bd. I. S. 246.

kommen, höchst lebendig gruppirt und ausgeführt[1]. [Die Bestattung eines Bischofs, früher bei Sir Ch. Eastlake, jetzt in der Nationalgalerie zu London, ist gewiss auch von ihm].

In vielen Beziehungen schliessen sich die Werke unsres Dierick denen der Eyck'schen Schule an, besonders denen seines älteren Zeitgenossen R. v. d. Weyden. Wie dieser fasst er das Leben mehr in nüchterner, ernster Wahrheit, als in heiterer Idealität auf; auch theilt er mit ihm eine gewisse Härte der Umrisse, die Vorliebe für schlanke, etwas steife Gestalten, das Eckige der Bewegungen, aber auch das Streben nach ernstem, pathetischem Ausdruck. Indessen finden sich daneben in der Farbenbehandlung und Gewandung so viele Abweichungen, dass wir die Ursache dieses Zusammenhanges nicht in einer Abhängigkeit von Roger, sondern eher in der gesammten Richtung der Zeit zu suchen haben[2]. Das Streben nach grösserer Naturwahrheit, nach tieferem Eingehen auf die feineren Details konnte sehr leicht zu einer allzu starken Betonung der Umrisse und zu mageren, eckigen Formen führen. Da aber, wo es auf die Schilderung innerer Empfindungen ankommt, wie bei dem Abendmahle und dem dazu gehörigen Elias, übertrifft er Roger an Tiefe und Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. In der Farbenbehandlung unterscheidet er sich einigermaassen; er malt wenigstens nicht auf allen Bildern in den leuchtenden Tönen der Eyck'schen Schule, seine Farbe ist oft in den Schatten grauer, aber offenbar nicht in Folge mangelnden Farbensinnes, sondern vermöge einer andern künstlerischen Richtung. Er hat die Natur mit anderem Auge betrachtet, die verschiedenen Wirkungen des Lichtes unterscheiden gelernt; er versteht die Einheit des Lichtes in der Erscheinung und strebt deshalb nach sanften Uebergängen, nach einer

---

[1] Eine Abbildung aus dem Bilde bei Förster, Gesch. d. deutschen Kunst II. 79 [der freilich die Tafel unbegreiflicher Weise dem van Eyck zuschreiben möchte.] — Die in der Moritzkapelle zu Nürnberg (Nr. 23) bewahrte Auferstehung, welche mit jener Gefangennehmung zugleich angekauft ist und mit ihr die Flügel einer fehlenden Mitteltafel gebildet zu haben scheint, ist durch Uebermalung entstellt. [Bei genauer Untersuchung wird man dieselbe ziemlich unerheblich finden, und dieses, sowie das oben beschriebene Bild der Gefangennehmung Christi neben dem Abendmahl als die bedeutendsten Werke des grossen Malers anerkennen müssen.] Ob Dierick der Urheber der Zeichnungen zu den Holzschnitten eines Speculum salvationis und einiger anderen in den Niederlanden erschienenen Holzschnittwerke gewesen, wie Harzen in Naumanns Archiv Bd. I. S. 9 vermuthet, muss ich dahingestellt sein lassen. Die von Wauters, Thierry Bouts (1863) p. 60 ff. aufgestellte Hypothese, dass er auch Kupferstecher gewesen, beruht auf sehr schwachen Gründen.

[2] Waagen's Annahme, dass unser Meister ein Schüler Hubert's van Eyck gewesen, bedarf bei unserer jetzigen Kenntniss seines Lebens keiner Widerlegung. Er war bei dem Tode desselben (1426) noch ein Knabe.

innigeren Verschmelzung. Er weiss dies zu benutzen, um eine dem Gegenstande entsprechende Stimmung hervorzubringen. Daher die grosse Verschiedenheit seiner Bilder; wie ganz anders wirkt das ruhige Licht des geschlossenen Innenraumes auf dem Abendmahl, das Dämmerlicht auf jener von schwachem Monde beschienenen Gefangennehmung, gegenüber dem grellen Tageslichte, in welchem er jene schreienden legendarischen Hergänge im Rathhaussaale darstellte. Dies alles wirkte dann ganz besonders auf die Landschaft. Molanus, der Gelehrte aus Löwen, von dessen Aufzeichnungen wir schon gesprochen haben, rühmt unsern Dierick geradezu als Erfinder der Landschaftsmalerei (Claruit inventor in describendo rure). Das ist nun freilich zu viel gesagt; die Eyck's hatten entschieden den ersten Anfang gemacht. Aber es ist richtig, dass er ihr eine höhere Bedeutung gab. Indem er auf die Häufung reizender Einzelheiten, auf die über das natürliche Maass gesteigerte Klarheit der Ferne, wie sie noch Roger geliebt hatte, verzichtete, und statt dessen die Wirkungen der Luftperspective besser beobachtete und weichere Uebergänge hervorbrachte, wurde bei ihm die Landschaft wirklich ein Ganzes und konnte eine dem Gegenstande entsprechende Stimmung erwecken. Mehrere der Landschaften auf den Flügelbildern des Abendmahlaltares geben davon den vollen Beweis. Es scheint, und eine glaubhaft überlieferte Nachricht bestätigt es, dass er schon wirklich landschaftliche Studien nach der Natur gemacht hatte. Der Herausgeber einer im Jahre 1609 erschienenen französischen Uebersetzung des bekannten Werkes von Guicciardini erzählt nämlich von einem Bilde unseres Meisters mit der Geschichte des h. Bavon, das er bei einem Kunstfreunde von Harlem gesehen habe und das aus einem Kloster derselben Stadt herstamme, auf welchem die Landschaft beliebte Stellen aus der Umgebung von Harlem, namentlich auch einen gewissen hohlen Baum erkennen lasse[1]). Es war dies nicht eine persönliche Erfindung unsres Meisters, sondern die Richtung seiner vaterländischen Schule. Carl van Mander erzählt, man glaube in Harlem, dass dort die ältesten landschaftlichen Bilder entstanden seien; er knüpft diese Bemerkung an die rühmende Erwähnung des Landschaftlichen in den Bildern des Albrecht von Ouwater, und wir erfahren durch den Anonymus des Morelli, dass man auch in Italien im Anfange des sechzehnten Jahrhunderts kleine landschaftliche Bilder mit dem Namen

---

[1]) Description de tous les Pays-Bas de Guicciardini, traduite par Belle-Forest, avec plusieurs additions remarquables par Pierre du Mont p. 102, bei Wauters a. a. O. p. 8.

desselben bezeichnete[1]). Auch bestätigen die einzigen einigermaassen beglaubigten Bilder dieser Schule, die auf uns gekommen sind, die des Gerhard von St. Jans, diese landschaftliche Richtung der altholländischen Schule und berechtigen uns dadurch, einige in unsern Sammlungen vorkommende Bilder, welche der flandrischen Schule verwandt, aber durch die Behandlung der Landschaft, durch die weiche, ins Graue fallende Schattirung, durch die scharfe, eckige Zeichnung und die Neigung zu derbem, an Uebertreibung streifenden Gefühlsausdruck von ihr verschieden sind, für Ueberreste der holländischen Schule zu halten[2]). Für die Geschichte dieser Schule reichen diese dürftigen Ueberreste nicht aus, und der Umstand, dass sie selbst im Inlande fast vergessen wurde und dass das Ausland sie übersah und mit der flandrischen Schule verschmolz, beweist, dass sie im Verhältniss zu dieser nur eine untergeordnete Stellung einnahm. Aber dennoch hatte sie gewisse Eigenschaften, namentlich das eigentlich Malerische, die Verschmelzung der Einzelheiten zu einem Ganzen und in Verbindung damit das Landschaftliche im modernen Sinne des Wortes weiter ausgebildet, als die flandrische Schule, so dass die Verbindung beider Schulen durch unsern Dierick auch für diese als eine Bereicherung erschien.

Es geschah dies indessen sehr geräuschlos. Wir finden keine Spur, dass Dierick eigne Schüler gebildet hatte, die als solche sich geltend machten und von den Anhängern der älteren flandrischen Meister unterschieden. Wohl aber übte er auf seine Zeitgenossen einen Einfluss aus, der fortan in der weiteren Entwickelung der Eyck'schen Schule nachwirkte. Vor Allem erkennen wir diesen Einfluss bei dem, der nach dem Tode Roger's van der Weyden und Dierick's die erste Stelle unter den niederländischen Malern einnahm, bei H a n s M e m l i n g von Brügge[3]). Auch dieses ausgezeichneten Künstlers

---

[1]) Notizia d'opere di disegno, Bassano 1800 p. 76. In casa del Cardinal Grimano le molte tavolette de paesi per la maggior parte sono de mano de Alberto de Olanda.

[2]) Das vorzüglichste dieser Bilder ist eine Kreuzabnahme im Belvedere zu Wien (Saal II. d. altd. Schule Nro. 12) von sehr kleiner Dimension (1 F. 1 Z. h., 8½ Z. br.) aber von grosser Tiefe und Wahrheit der Empfindung. Passavant im Kunstbl. 1841 S. 39 schrieb es dem Albrecht von Ouwater zu, was Waagen, Wiens Kunstdenkmäler I. S. 181, mit Recht als zu gewagt zurückweist. Die Vermuthung des holländischen Ursprungs bei diesen und einer grossen Zahl minder bedeutender Bilder ist um so mehr begründet, als diese Eigenthümlichkeiten sich auch bei den holländischen Meistern vom Anfange des 16. Jahrhunderts, bei Cornelis Engelbrechtsen und Lucas von Leyden erhalten haben.

[3]) Die Ermittelung genauer urkundlicher Nachrichten über unsern Meister aus

Lebensgeschichte war bis vor Kurzem noch im höchsten Grade unsicher und verdunkelt. Bald nach seinem Tode war er hochberühmt; die Notizen des unbekannten italienischen Kunstfreundes, welche Morelli herausgegeben hat, beweisen, dass sein Name im Anfange des 16. Jahrhunderts in Italien den besten Klang hatte, in den Sammlungen stark vertreten war und schon durch die Gewinnsucht der Kunsthändler Werken beigelegt wurde, denen er nicht zukam[1]. Auch Vasari erwähnt ihn mehrere Male in einer Weise, die seinen Ruhm durchblicken lässt. Aber schon van Mander weiss nur wenige Worte von ihm zu sagen und scheint von seinen Werken nichts als den Ursulakasten gekannt zu haben[2]. Selbst sein Name war zweifelhaft; auf seinen Bildern schreibt er ihn zwar so, wie ich ihn angegeben, aber mit einer ungewöhnlichen Form des Anfangsbuchstabens, welche veranlasste, dass man ihn für ein H ansah und die älteren Schriftsteller, bei denen der Name mit M begann, für schlecht unterrichtet hielt[3]. Ebenso unrichtig wie dies war auch das, was man von seiner Lebensgeschichte erzählte. Er sollte nämlich Soldat im Heere Karl's des Kühnen gewesen, nach der Niederlage bei Nancy aber krank nach Brügge zurückgekehrt und im Hospitale St. Johann daselbst aufgenommen und hergestellt worden sein, wofür er dann durch die zahlreichen, in demselben befindlichen Gemälde seine Dankbarkeit bezeugt habe. Die neueren archivalischen Forschungen haben

---

dem Archiv von Brügge verdanken wir dem Engländer James Weale, der darüber zuerst in dem Journal des beaux arts et de la litérature, Vol. III. Bruxelles 1861, S. 71 ff. und demnächst im Journal: Le Beffroi, Vol. II. p. 179 ff., 196 ff. und a. a. O. berichtet hat. Vgl. einen Auszug daraus in seinem Catalogue du Musée de l'Académie de Bruges, 1861 p. 20 und endlich die kleine Schrift: Hans Memlinc, zijn leven en zijne Schilderwerken, Brügge 1871. [Vgl. indess zur Lebensgeschichte Memling's auch die Auffassung des Brüsseler Museumskatalogs.]

[1] Morelli, Notizie, nennt ihn fünf Mal, einige Male bei Bildern, deren Beschreibung schon erhebliche Zweifel an Memling's Urheberschaft erweckt, unter andern auch bei dem Breviarium Grimani, von dem weiter unten die Rede sein wird.

[2] Schilderboeck ed. 1604 fol. 204.

[3] Van Mander nennt ihn Hans Memelinck, der Anonymus des Morelli Zuan Memelino, der Kupferstecher Goltzius auf einem Stiche von 1656: Joan. Memelinck. Sanderus in seiner Flandria illustrata ist der erste, welcher den Anfangsbuchstaben des Namens: H liest, doch erst Descamps: Vie des peintres Flamands, 1753 Vol. I. p. 12 erklärt ausdrücklich, dass die Schreibart Hemmelinck die richtigere sei. Weale, Hans Memlinc p. 8. Auf den Bildern schreibt der Meister selbst seinen Namen HEMLING und dies bestimmte Viele, unter Andern mich selbst in den Niederländischen Briefen (1834) S. 357, die Lesart Hemling vorzuziehen. Indessen ist jene ungewöhnliche Form des M. (und zwar wie hier abwechselnd mit der gewöhnlichen) in vielen Urkunden nachgewiesen, und die jetzt vorgefundenen urkundlichen Notizen lassen keinen Zweifel, dass sein Name mit einem M anfing.

dies wiederlegt und richtige, wenn auch noch nicht erschöpfende Kunde von ihm gebracht[1]). Jahr und Ort seiner Geburt sind noch immer unbekannt; die städtischen Urkunden von Brügge geben keine Spur, dass eine Familie seines Namens dort bestand, es ist daher wahrscheinlich, dass er von ausserhalb hingezogen[2]). Sein Vornamen wird fast nie in der in den Niederlanden üblichen Form Jan, sondern stets nach deutscher Weise: Hans geschrieben[3]). Indessen sind haltbare Beweise über seine deutsche Abstammung nicht beigebracht[4]). Da-

---

[1]) Die Schreibart seines Familiennamens ist (wie das in dieser Zeit sehr häufig vorkommt) wechselnd, z. B. Memlink, Memlync, Memelinc, Memmelinc, Merlinc, Meenlync, Meynlinc, auch van Memlynk und zwei Mal sogar van Memmingen.

[2]) Dass van Mander und Lemaire in der Couronne margaritique (Pinchart zu Crowe II. p. 222) ihn „von Brügge" nennen, beweist natürlich nichts für seine Geburt, und der Umstand, dass das Johannishospital nur Eingeborene oder Leute aus Maldeghem aufgenommen habe, hat keine Bedeutung, da eben seine Aufnahme in diesem Hospital eine unerwiesene Sage ist.

[3]) Bemerkenswerth ist, dass er einmal sogar (bei Weale a. a. O. S. 48) Meester Jan Hans de scildere genannt wird, also in beiden Sprachen, gleichsam mit einer Uebersetzung der fremden Form. Die Form Hans kommt (wie Weale bemerkt) in dem Archive von Brügge nur drei Mal vor und immer bei Deutschen. In der Rolle der Genter Malerzunft führen 17 Maler diesen Namen, aber sämmtlich Fremde, Deutsche, Holländer, Friesen oder doch Belgier, die im Auslande wohnen. Dazu kommt denn, dass der flandrische Geschichtschreiber van Vaernewyck unter den Malern, deren Werke man in Brügge zahlreich fände, neben Hugo van der Goes und Roger „den duytschen Hans" nennt, was (wie Ruelens zu Crowe II. p. 152 ausführt) nur auf Memling bezogen werden kann. Weale vermuthet daher, dass dieser deutschen Ursprungs gewesen. Darauf könnte auch der Umstand deuten, dass er selbst seinen Namen mit deutscher Endung: Memling schreibt, während die Urkunden ihm die der flandrischen Sprache mehr zusagende Endung: inc geben.

[4]) Die Annahme, dass er aus Constanz stamme, die eine Zeit lang viel erörtert wurde, knüpfte sich an den Familiennamen: Hemling, den man dort entdeckt hatte und fällt also jetzt fort. Später hat Wolfgang Müller (Kölnische Zeitung 1861 Nro. 346) die Vermuthung aufgestellt, dass unser Meister identisch sei mit einem Hans von Memmingen, der (nach Merlo, Nachrichten von Köln. Künstlern S. 134) in Köln ansässig war und mit seiner Ehefrau Margaretha in Urkunden von 1453 bis 1456 wiederholt vorkommt, dann aber verschwindet und erst wieder 1491, nun aber als verstorben erwähnt wird, indem die Kinder dieser Eheleute die von diesen hinterlassenen Grundstücke unter sich vertheilen. Man könnte hiernach annehmen, dass Meister Hans bald nach 1456 nach Brügge verzogen sei, während seine Kinder dort geblieben und seine Grundstücke unverkauft erst nach seinem Tode unter dieselben vertheilt seien. Die Brüggischen Urkunden widerlegen diese Vermuthung nicht gerade; er wird erst 1477 genannt, kann seine dortige Ehefrau Anna nach dem Tode jener Margaretha geheirathet haben, und sein Tod, von dem wir nur wissen, dass er zwischen 1487 und 1495 fallt, kann möglicherweise schon vor 1491 eingetreten sein. Allein, wenn auch in

gegen dürfen wir als erwiesen annehmen, dass er die Kunst in der Werkstätte Roger's van der Weyden gelernt habe; Vasari wiederholt diese Nachricht drei Mal; jedes Mal, wenn er Roger nennt, fügt er hinzu, dass Ausse oder Hanesse (wie er den Namen Hans verstümmelt) sein Schüler gewesen[1]). Auch haben wir urkundliche Nachrichten, die darauf schliessen lassen. Im Jahre 1459 erscheint der „junge Maler Hans" noch als ein untergeordneter Gehülfe, der an einem grossen, für das Kloster Saint Aubert in Cambray von Roger gemalten Bilde den Rahmen anstrich und dafür eine Bezahlung erhielt[2]). Bald darauf aber übertrug ihm der Meister zu einem von ihm ausgeführten Bilde die Malerei der Flügel[3]). Nach dem Tode Roger's verlieren wir ihn aus den Augen; vielleicht dass er nun auf die Wanderschaft ging. Dass er in Italien gewesen, wie man behauptet hat, ist unerwiesen und unwahrscheinlich, gewiss aber, dass er Deutschland, namentlich Köln und Basel kannte, da er beide Städte auf dem Ursulakasten sehr richtig darstellte. Im Jahre 1478 finden wir ihn in Brügge, wo er für die Gilde der Buchhändler ein Bild um sehr geringen Preis malte; 1479 wurde er Mitglied der Lucasgilde und kommt nun häufig in städtischen Urkunden vor, und zwar als ein wohlhabender Mann, der mehrere Häuser besitzt und sich 1480 bei einem Darlehen an die Stadt betheiligt. Im Jahre 1487 starb seine Ehefrau; die Vormünder seiner Kinder melden dem Gerichte den denselben vom Vater ausgeschichteten Vermögensantheil.

---

den Brügger Urkunden der Name zwei Mal Hans von Memmingen lautet, steht doch die Schreibart des Namens Memling auf den Bildern selbst der behaupteten Identität entgegen, die sich auch mit dem Schülerverhältnisse Memling's zu Roger van der Weyden und mit den Ausdrücken der beiden Theilungsacte nicht wohl vereinigen lässt. — Weale in der oben angeführten Schrift S. 11—17 hält es für wahrscheinlich, dass er vom Rheine aus der Gegend von Geldern stamme.

[1]) In der Einleitung, im Leben des Antonello da Messina und in dem Zusatzkapitel der zweiten Ausgabe. Vasari ed. Le Monnier I. 163. IV. 76. XIII. 148.

[2]) Vgl. die Auszüge aus der Klosterrechnung bei de Laborde, Ducs de Bourgogne, Introd. p. 59. Zahlung erhalten Roger für das Bild selbst (80 Goldritter); die Frau des Malers und einige Knechte für die Begleitung und den Transport zwei Goldthaler. Die Handwerker für Einrahmung, Belederung, Aufstellung und endlich Hayne, jone pointre, pour poindre autour du dit tabliau le liste (die Leiste) et le deseure (doch wohl die Aussenseite der Thüren) 60 Sols du nostre.

[3]) De Laborde, Inventaire des tableaux etc. de Marguérite d'Autriche p. 24. Die betreffende Stelle aus dem Inventar von 1516, wonach das Hauptbild von Roger's, die Flügelbilder von der Hand „des Meisters Hans" sind, ist bereits im vorigen Kapitel (S. 193 Anm. 1) abgedruckt. Man legte im Jahre 1516, wo Memling's Name ein gefeierter war, auf diese seine Mitwirkung bei dem Werke seines Meisters grossen Werth.

Am 10. Dez. 1495 war er selbst verstorben, da die Vormünder nunmehr über die denselben vom Vater angefallene Erbschaft und über den Erlös der Mobilien berichten[1]. Der Todestag wird nicht angegeben; man darf annehmen, dass er noch innerhalb des Jahres 1495 liegt. Auch über sein Alter wissen wir nichts Näheres. In der Sammlung des Cardinals Grimaldi zu Venedig schrieb man ihm im Jahre 1521, wie wir durch den Bericht des Anonymus des Morelli wissen, zwei Porträts zu, das eine die Herzogin Isabella, Gemahlin Philipps des Guten darstellend, angeblich 1450 gemalt, das andere sein eignes Bild, das ihn im Alter von etwa 65 Jahren zeigte. Beide Angaben stimmen zwar wohl mit einander, aber nicht mit den urkundlichen Nachrichten überein. Da wir ihn im Jahre 1459 noch als jungen Schüler Roger's mit geringen Arbeiten beschäftigt finden, ist es nicht denkbar, dass man ihm im Jahre 1450 das Porträt der Herzogin anvertraut und dass er bei seinem Tode 1495 das fünfundsechszigste Jahr überschritten hatte.

Die Betrachtung seiner Werke beginnen wir am besten mit dem reichen Schatze derselben, welchen das Hospital St. Johann zu Brügge besitzt, weil sich unter ihnen die einzigen mit Namensinschrift und Datum versehenen befinden und auch bei den andern der Umstand, dass sie ursprünglich für dieses Hospital gemalt sind, der Tradition über den Maler grössere Glaubhaftigkeit verleihet[2].

Zuerst ist hier ein kleines Flügelbild zu nennen (22 Zoll br., 18 Zoll hoch), das auf der Mitteltafel die Anbetung der Könige, auf den Flügeln die Geburt Christi und die Präsentation im Tempel (Fig. 17), auf den Aussenseiten Johannes den Täufer und die h. Veronica (Fig. 18) enthält. Die Inschrift besagt, dass ein Mitglied der Brüderschaft Jan Floreins alias van der Riist dies Werk machen lassen und schliesst dann mit der Jahreszahl 1479 und den Worten: Opus Johannis Memling. Das kleine Bild hat nicht die Kraft der Farbe, die wir auf anderen Bildern des Meisters finden, es ist leichter und in bleicherem Tone gemalt, aber überaus lieblich und voller Anmuth; man möchte sagen, dass es einen jugendlichen Reiz hat. Die Darbringung im Tempel erinnert stark an die Composition Roger's

---

[1] Alle diese Nachrichten beruhen auf den archivalischen Forschungen von Weale. Vor denselben hatte man nur die von Carton, Les trois frères van Eyck S. 99 publicirte Notiz, dass im Jahre 1499 (in den Rechnungen der Buchhändlerinnung) von ihm als einem Verstorbenen gesprochen wird.

[2] Vgl. darüber Passavant, Kunstreise S. 240 ff., meine Niederländischen Briefe S. 349 ff. und Waagen im Kunstblatt 1854 S. 176 ff.

auf dem Bilde der Pinakothek in München und zeigt also noch eine Reminiscenz an den schon vor fünfzehn Jahren verstorbenen Lehrer.

Fig. 17.

Darstellung im Tempel, von Memling. Brügge.

Ein anderes kleines Flügelbild, das in der Mitte die Leiche Christi, von Maria und Johannes betrauert, auf den Flügeln den knieenden Stifter, wiederum ein Mitglied der Brüderschaft und mehrere Heilige zeigt, trägt nicht die Inschrift unseres Meisters, dessen Name also nur auf Tradition beruhet, sondern nur die Jahreszahl 1480 und ein Monogramm, das man auf den Namen des Stifters, Adrian Reins,

bezieht. Die Farbe hat durch Verwaschen gelitten, aber der ernste, innige Ausdruck der Gestalten und die schlanke, gerade Haltung der

Fig. 18.

Die hl. Veronika, von Memling. Brugge.

Figuren entspricht der Weise Memling's, wenigstens so, wie wir sie auf dem eben beschriebenen Altärchen gefunden haben.

Sehr viel bedeutender ist das grosse Flügelbild des Hospitals, das gewöhnlich nach der Darstellung auf seiner Mitteltafel (Fig. 19) als Vermählung der h. Katharina benannt wird, aber augenscheinlich die Verherrlichung der beiden Johannes bezweckt[1]). Es zeigt unsern Meister auf der Höhe seiner Entwickelung. Die Mitteltafel enthält zunächst eine sehr liebliche, streng symmetrisch geordnete Gruppe.

Fig. 19.

Vermählung der hl. Katharina, von Memling. Brügge.

In einer gothischen Halle vor einem prachtvollen Teppich thront die Jungfrau mit dem nackten Kinde auf ihrem Schoosse; neben ihr je eine weibliche Heilige, zur Rechten die h. Katharina, welche knieend von dem Christkinde den Verlobungsring empfängt, zur Linken die h. Barbara, in einem Buche eifrig lesend. Zwei Engel, der eine neben Katharina eine Handorgel spielend und mit anmuthigstem Lächeln

[1]) E. Förster, der in seinen Denkmälern der Bildnerei Band IV. S. 35 eine im Ganzen gelungene Zeichnung des Bildes giebt, schlägt deshalb vor, das Werk als Johannesaltar zu bezeichnen.

auf die Verlobungsscene hinblickend, der andere, zwischen Barbara und der Madonna knieend, hält dieser ein Buch mit goldnem Schnitte entgegen, auf das ihr Auge andächtig gerichtet ist. Noch innerhalb der Halle hinter den heiligen Frauen stehen dann die beiden Johannes, zur Rechten der Jungfrau der Täufer, dieses Mal nicht wie gewöhnlich das Lamm tragend, sondern von demselben begleitet, zur Linken der Evangelist, den Becher mit dem in eine Schlange verwandelten Gifte in der Hand haltend. Durch die Bogengänge der Halle blickt man zu beiden Seiten des Thrones in eine köstliche Landschaft mit waldigen Bergen, sonnigen Ebenen, hellem, aus Felsen hervortretenden Strome, einer Stadt mit einem römischen Amphitheater und endlich mit Episoden aus der Geschichte hier des einen, dort des andern Johannes [1]. Landschaft und epische Darstellung setzen sich auf den Seitentafeln fort, wo wir dann auf der einen Seite ganz oben im fernen Hintergrunde die Taufe Christi im Jordan, dann mehr im Vorgrunde innerhalb einer städtischen Strasse das Festmahl im Schlosse des Herodes mit Spielleuten und der tanzenden Tochter, und endlich ganz vorne das Martyrium des Heiligen erblicken. Das Blut spritzt noch aus der Wunde und der Henker legt in Gegenwart verlegen dreinschauender Hofleute das Haupt dem jungen Mädchen, welches sein bleiches aber ausdrucksloses Gesicht leicht abwendet, auf die hingehaltene Schüssel. In der Landschaft der andern Seite sieht man noch auf dem Hauptbilde die Marter des Evangelisten Johannes, der in siedendem Oele betend steht und weiter unten den Kahn, der ihn nach Pathmos führen soll, wo wir ihn dann auf der Seitentafel finden und zwar in dem Augenblicke, wo sich ihm der Himmel öffnet und die apokalyptische Vision zeigt. Der Apostel sitzt nämlich ganz unten zur Rechten des Beschauers auf dem Felseneiland, das Buch auf dem Schoosse, die Feder in der Hand, mit andächtigem Ausdrucke nach oben schauend, während wir oben in der diagonal entgegengesetzten Ecke in einer Glorie glänzenden Lichtes den Herrn sehen auf gothischem Throne. An seine Kniee schmiegt sich das Lamm, rings umher die vier Symbole der Evangelisten, und endlich die Aeltesten in weissen Kleidern mit Kronen auf den Häuptern und Harfen in der Hand. Unter dem Regenbogen, der diese himmlische Erscheinung umgrenzt, sehen wir dann wieder die feste Erde, auf ihr

[1]) Die beigefügte kleine Zeichnung der Mitteltafel macht natürlich keine weiteren Ansprüche, als die der Versinnlichung der Anordnung. Die Zeichnung bei Förster ist auf jeder Seite um die äussersten Pfeiler der Halle und also den Einblick in die Landschaft verkürzt.

das vielköpfige Thier und die Schrecken der letzten Tage, endlich die vier Reiter auf trefflich gezeichneten Rossen kühn einhersprengend, dies an der Küste des tiefgrünen, krystallhellen Meeres, das diese Gegend von Pathmos trennt und in dem sich jene ganze Erscheinung wunderbar wiederspiegelt. Auf den Aussenseiten der Flügel endlich sind in leichterer Farbe je zwei knieende Gestalten der Stifter, wiederum Brüder und Schwestern des Hospitals, nebst ihren Schutzheiligen dargestellt. Auf dem Rahmen lesen wir auch hier dieselbe Inschrift, wie auf jenem ersten kleinen Altärchen: Opus Johannis Memling, mit der erst in römischen Buchstaben, dann in Ziffern geschriebenen Jahreszahl 1479. Einige Missverständnisse in der Form der Buchstaben und dann die Jahreszahl selbst machen indessen diese Inschrift verdächtig und lassen darauf schliessen, dass sie, wenn nicht ein jener Inschrift des kleinen Altars nachgebildeter moderner, etwa im vorigen Jahrhundert entstandener Zusatz, so doch die Renovation einer älteren Inschrift ist, bei welcher man die unleserlich gewordene Jahreszahl durch die auf jenem ersten Bilde vorgefundene von 1479 ersetzte. Sie ist gewiss nicht richtig; zwischen jenem schüchtern und jugendlich gemalten Bilde und diesem reifsten Werke vollendeter Meisterschaft müssen mehrere Jahre verflossen sein. Erst hier lernen wir Memling in seiner ganzen Vielseitigkeit kennen. Vor Allem nimmt die Gruppe der heiligen Frauen unsere Aufmerksamkeit in Anspruch; sie ist gewissermaassen etwas Neues in der flandrischen Kunst. Die Darstellung der Madonna in der vollsten Pracht weltlichen Prunkes, von Teppichen, Goldschmuck und edlen Steinen umgeben, war zwar schon längst ein beliebter Gegenstand. Johann van Eyck war anhaltend damit beschäftigt gewesen. Aber ich glaube nicht, dass er oder einer seiner Nachfolger eine solche Fülle von Anmuth und Liebreiz erreicht hätte, wie sie über diese so streng symmetrisch und doch in so voller Natürlichkeit geordnete Gruppe ausgegossen ist. Man muss auf die frühen Erzeugnisse der Kölner Schule zurückgehen, auf die, welche wir Meister Wilhelm oder der Jugend des Meisters Stephan zuschreiben, um dieselben Motive, dasselbe Ideal jungfräulicher Reinheit und Zartheit, dieselbe Süssigkeit wiederzufinden. Die flandrische Schule hatte seit den Tagen Hubert's van Eyck eine andere, ernstere, mehr männlich verständige Richtung genommen. Sie strebte danach, die grossen Mysterien der Schöpfung und des Christenthums zu versinnlichen, der hergebrachten kirchlichen Andacht zu dienen, oder moralische Wirkungen hervorzubringen. Ihre Poesie war episch oder didaktisch; jene jugendliche Lyrik der älteren Kölner Schule, das zarte Minnespiel mit dem

Heiligen hatte ihr nicht genügt. Auch unser Meister gab sich dem nicht einseitig hin; er suchte nur diesem mehr vernachlässigten Elemente seine Stelle neben dem andern vorherrschenden zu vindiciren. Unmittelbar neben jener reizenden Gruppe stehen in strenger, aufrechter Haltung, wie wir sie in der Schule Roger's gewohnt sind, die ernsten Gestalten der beiden Johannes, des Busspredigers und des Verkündigers der letzten Dinge, hinter ihnen lesen wir vermittelst der kleineren, der Landschaft eingefügten Bilder ihre Geschichte, die Geschichte ihrer körperlichen Leiden und geistigen Siege, deren letztes Stadium sich dann auf den Flügeln wieder in grosser Dimension und in voller Entwickelung zeigt. Hier die Enthauptung des Täufers, diese ergreifende thatsächliche Predigt gegen Sünde und Leichtsinn, dort die apokalyptische Vision. Alle diese Gegensätze sind dann aber wie in einem mächtigen Grundaccord zusammengefasst durch die Landschaft, welche zwischen den Säulen der Halle, in welcher die Himmelskönigin thront, über der Stadt, in welcher der Täufer den Tod erleidet, hervortritt, und selbst mit jener Vision im Zusammenhange steht, indem sich die himmlischen und irdischen Hergänge derselben in dem Meere spiegeln, das auch die Insel Pathmos umspült. Obgleich die inhaltreiche Composition dem Meister keinen Raum zu einem ununterbrochenen Landschaftsbilde gestattete, wird gerade durch die Wiederkehr der Linien in Wald und Feld, sobald sich eine Durchsicht öffnet, die Einheit der Alles umfassenden, Alles tragenden Natur recht anschaulich. Noch mehr aber ist das Ganze verschmolzen durch die vortrefflich gediegene Ausführung, durch die gleichartige, naturgemässe Formengebung und Modellirung, durch die schlichte und doch edle Gewandbehandlung und vor Allem durch die kräftige und harmonische Färbung. Selbst das fremdartige, röthliche Licht auf jener wunderbaren, Himmel und Erde umfassenden apokalyptischen Erscheinung ist durch den Glanz des Meeres in dem sie sich spiegelt, ausgeglichen und wieder in das Natürliche übergeführt. Wir fühlen uns ganz auf dem Boden der heimischen, bekannten Natur, aber wir erkennen in ihr den Wiederschein des von Gott ausgehenden Lichtes.

Für die Zeitbestimmung dieses grossen Werkes kann uns vielleicht ein kleines, jetzt ebenfalls im Hospital St. Johann aufgestelltes Diptychon dienen, welches auf der einen Tafel, wie die Inschrift uns belehrt, das Bildniss des Martinus von Newenhoven in seinem 23. Jahre und im Jahre des Herrn 1487, auf der andern aber die Jungfrau mit dem Kinde unter Blumen und prachtvollem Schmucke darstellt. Den Namen unseres Meisters nennt die Inschrift zwar nicht, aber die

Tradition, welche das Bild ihm schon damals zuschrieb, als es sich an seiner ursprünglichen Stelle im Hospitale St. Julian zu Brügge befand, erhält dadurch eine Unterstützung, dass das Christkind hier nach demselben Modell gemalt scheint, wie auf dem grossen Altar.

Fig. 20.

Der Ursulakasten, von Memling. Brügge.

Neben diesem befindet sich dann ein anderes wichtiges Werk Memling's, vielleicht das berühmteste und beliebteste, das einzige, welches van Mander nennt, der Reliquienkasten der h. Ursula. Es war ein glücklicher, ohne Zweifel durch die Eigenthümlichkeit unsres Meisters veranlasster Gedanke des Hospitalsvorstandes, diesen Kasten, statt wie sonst mit vergoldetem Metall, mit einem reichen

Schmucke von miniaturartigen Gemälden auszustatten. Die Form des Kastens ist die gewöhnliche, die Vertheilung der Bilder aber die, dass auf den beiden langen Seiten in sechs Bildern die Geschichte der Heiligen, die Wanderungen ihres jungfräulichen Heeres nach Köln, Basel, Rom, ihre Rückkehr und endlich ihr Martyrium in verschiedenen Stadien, auf den schrägen Flächen des Daches in sechs Medaillons ihre Apotheose, auf der einen Giebelseite sie selbst mit einer Schaar knieender Jungfrauen unter ihrem Purpurmantel, auf der andern die Jungfrau Maria mit dem Kinde und knieenden Hospitalschwestern dargestellt ist. Die stehende grössere Ursula und die Medaillons sind schwächer und wahrscheinlich von einem Gehülfen ausgeführt, die Jungfrau Maria aber ist überaus edel, im schönsten Gewandstyl, mit wunderbar feiner Modellirung, und an den historischen Bildern ist die Lieblichkeit der Jungfrauen, die feine Charakteristik der Geistlichen, die klare Anordnung der Gruppen und die Gedankenfülle in der Menge der zusammengedrängten Gestalten und endlich die vortreffliche Ausführung der städtischen Gebäude nicht genug zu rühmen. Basel und Köln sind, wie gesagt, augenscheinlich mit Ortskenntniss, Rom dagegen aus der Phantasie dargestellt; indessen ist gerade dies Bild, das dritte der Folge, durch Zartheit und Kunst der Ausführung ausgezeichnet. Der Zeit nach dürfte diese Arbeit etwas früher fallen, als die des grossen Altars[1]. Ausserdem ist in Brügge nur noch ein Werk vorhanden[2], das Memling zugeschrieben werden kann. Es ist ein Flügelaltar, der jetzt in der Akademie bewahrt wird, von ziemlich bedeutenden Dimensionen, die Figuren etwa in halber Lebensgrösse. Auf dem Mittelbilde sieht man den hl. Christoph, der das Christkind durch den Jordan trägt; im Vorgrunde seitwärts St. Aegidius mit seinem Rehe und auf der andern Seite St. Benedict. Weiter hinten erheben sich gewaltige Felsen am Flusse, auf einem derselben sieht man den Einsiedler mit seiner Lampe. Der Strom, eingeschlossen von den dunkeln, schattigen Massen der Felsen, ist klar und vom Abendroth hell be-

---

[1]) Die Nachricht, welche Passavant (Kunstbl. 1843, S. 259) von einer Vorsteherin des Hospitals erhielt, dass Memling zum Zwecke dieses Werkes zwei Mal nach Köln gesendet worden sei und demnächst im Jahre 1486 die Arbeit ausgeführt habe, scheint eine blosse Sage, wenigstens sind die angeblichen Urkunden, auf denen sie beruhen soll, nicht zum Vorschein gekommen.

[2]) Die Bildnisse des Wilhelm Moreel, Bürgermeisters von Brügge und seiner Frau, die sich ehemals im Hospital St. Julian zu Brügge fanden, sind, nachdem sie lange in Privatbesitz waren, seit 1851 für das Museum zu Brüssel angekauft. Vgl. Weale, Hans Memlinc S. 57.

leuchtet. Auf den Flügeln knieen die Stifter, Mann und Frau mit zahlreichen Söhnen und Töchtern, von ihren Schutzpatronen begleitet. Die Aussenbilder, St. Johann Baptista und St. Georg, grau in grau, scheinen später übermalt. Auch die Innenbilder haben durch Restauration gelitten, indessen ist die Hand des Meisters nicht zu verkennen; das Christkind ist bedeutender als auf irgend einem Bilde dieser Schule, der Kopf des körperstarken Heiligen, der unter der unerwarteten Last schwer athmend, mit geöffnetem Munde zu dem gewichtigen Kindlein hinaufblickt, höchst charakteristisch, besonders auch die Landschaft vortrefflich und weich ausgeführt. Auf dem alten Rahmen des Mittelbildes sowohl wie eines Flügels findet sich die Jahreszahl 1484 mit Ziffern geschrieben.

Die erwähnten, in Brügge befindlichen Gemälde Memling's sind die einzigen, bei welchen seine Urheberschaft durch eigne Inschrift oder durch alte und glaubhafte Tradition feststeht. Bei allen übrigen sind wir darauf angewiesen, sie nach der Stylverwandtschaft zu erkennen, wobei denn jene Bilder in Brügge die vorzüglichste Grundlage für die Beurtheilung geben. Zuerst ist neben diesen der Reisealtar Kaiser Karls V. im Museum zu Madrid aufzuführen, weil er eine Wiederholung, freilich in bedeutend grösserer Dimension, jenes kleinen im Hospital zu Brügge bewahrten und mit Memling's Namen und der Jahreszahl 1479 bezeichneten Flügelbildes und nach dem Urtheile der Kenner von der Hand des Meisters selbst einige Jahre später gefertigt ist[1]. Die Gegenstände, Anbetung der Könige, Geburt und Präsentation im Tempel, sind dieselben und im Wesentlichen in derselben Weise mit geringen Aenderungen dargestellt. Die Figuren haben aber hier fast ein Drittel der Lebensgrösse. Die statuarisch gehaltenen Aussenbilder sind von späterer Hand[2].

Demnächst ist eine Reihe von grösseren oder kleineren, aber sämmtlich miniaturartig ausgeführten Bildern zu nennen, in denen sich die Eigenthümlichkeit des Urhebers des Ursulakastens unverkennbar zeigt. Das umfangreichste derselben ist die berühmte Tafel der Münchener Pinakothek (Nro. 665) mit den Freuden der Maria. Es enthält nämlich bei einer Breite von 6 und einer Höhe von

[1] Vgl. Passavant, Spanien S. 130 und Waagen, in v. Zahn's Jahrbücher für Kunstwissenschaft I. S. 48.

[2] Hier mag denn auch das von Passavant im Kunstbl. 1843 Nro. 62 zuerst erwähnte Bild mit einer dem Johannesaltare verwandten Darstellung der Vermählung der h. Katharina genannt werden, welches sich im Museum zu Strassburg befand und leider mit demselben untergegangen ist. Es war ein sehr liebliches Bild und unzweifelhaft von der Hand unsres Meisters.

$2^1/_2$ Fuss die Lebensgeschichte der Jungfrau von der Verkündigung bis zur Assumtion, mit Ausschluss der Passion und zwar alle diese Momente in einer Landschaft vereinigt. Im Vorgrunde sehen wir die Geburt, die Anbetung der Könige und dann, durch ein Flüsschen davon getrennt, die Ausgiessung des h. Geistes in etwas grösserer Dimension und zwar jedes dieser drei Ereignisse in einem dazu geeigneten Gebäude. Dahinter hebt sich dann die unter hohem Augenpunkte gedachte Landschaft, die durch Baumgruppen, Felsen, Ströme, Brücken getheilt ist und mit fernen Bergen oder mit von Schiffen belebtem Meere abschliesst. Darauf sieht man in der Mitte die Stadt Jerusalem mit manchen Vorgängen, dann das Dorf Bethlehem als den Schauplatz des Kindermordes, ferner in Flussthälern, Schluchten, einzelnen Gebäuden andere Momente der Heilsgeschichte, auf verschiedenen Punkten den Zug der Magier auf ihrer Hin- und Rückreise und endlich am Horizonte die Himmelfahrt Christi und die Assumtion der Jungfrau. Der charakteristische Ausdruck dieser unzähligen, nach Verhältniss der Entfernung abnehmenden Figürchen, die geschickte Anordnung der Gruppen in den durch die natürliche Bewegung des landschaftlichen Terrains gebildeten Räumen und zwar mit Hinweisung auf ihren chronologischen Zusammenhang giebt dem Ganzen einen seltenen Reiz[1]).

Gewissermaassen das Gegenstück dieses Bildes, nämlich eine ganz ähnliche landschaftliche Zusammenstellung heiliger Geschichten, aber gerade der dort ausgelassenen Momente, die Passion vom Einzuge in Jerusalem bis zu der Scene in Emmaus, besitzt das Museum zu Turin (Nro. 358). Es ist freilich von sehr viel kleinerer Dimension als jenes Münchener Bild, nämlich 3 F. 1 Z. br., 1 F. 11 Z. hoch, allein die Compositionen ergänzen eine die andere so vollständig, dass man sie für zusammengehörig halten muss, neben den Freuden die Leiden der Maria, wobei denn diese beiden Exemplare beweisen, dass der Meister davon verschiedene Wiederholungen gemacht hat[2]). [Eine

---

[1]) Abbildungen der „Freuden der Maria" in den Strixner'schen Lithographien, dann in drei Blättern in E. Förster's Denkmalen der Bildnerei, Band I., darnach eine gelungene Phototypie in der deutschen Ausgabe von Crowe u. Cavalcaselle a. a. O. und endlich in sehr kleiner Dimension als Titelblatt in der englischen Ausgabe von Waagen's Handbuch. [Vgl. über die Stifter und die Geschichte des Bildes überhaupt Crowe und Cavalcaselle, ed. A. Springer S. 305 u. 306.]

[2]) Vasari erzählt in dem Zusatzkapitel über flandrische Meister (Bd. XIII. S. 148), dass der Grossherzog von Florenz ein „Quadretto piccolo" von Meister Hans mit der Passion Christi besässe. Da sich ein solches Bild jetzt in Florenz nicht findet, so ist es sehr möglich, dass dasselbe mit dem Turiner identisch ist.

Vermuthung über die Herkunft und Stiftung dieses Werkes bei Crowe und Cavalcaselle, ed. A. Springer. S. 293 u. 294.]

Eine wahre Perle miniaturartig feiner Ausführung und jugendlicher Frische der Empfindung ist eine kleine Tafel in der Ambraser Sammlung zu Wien [1], offenbar der Flügel eines Triptychons, auf der Rückseite die Gestalt der h. Genoveva, grau in grau, vorne die Darstellung des Sündenfalles. Der Körper Adams ist sehr genau ausgearbeitet mit sorgfältigen Reflexlichtern, Eva leichter gehalten, aber mit lieblichstem Antlitz, in unverkennbarer Aehnlichkeit mit den Frauen auf der Vermählung der hl. Katharina in Brügge. Satan, in phantastischer Thierbildung aufrecht stehend und bunt schillernd, hat einen sinnlich blickenden, aber nicht abschreckenden weiblichen Kopf, dessen Haarflechten Hörner zu verdecken scheinen. Im Hintergrunde waldbewachsene Höhen, der jungfräuliche Boden des Paradieses durch genau ausgeführte Blumen und Gräser bedeckt. [Die Urheberschaft Memling's ist nicht zweifellos.]

Andere sehr reizende, miniaturartige Bilder, die man unserm Meister zuschreiben darf, sind dann ein Triptychon im Belvedere zu Wien, dort unter dem Namen des Hugo van der Goes, auf dem Mittelbilde Maria mit dem Kinde nebst Engeln und dem Stifter, auf den Flügeln die beiden Johannes, auf der Aussenseite Adam und Eva [2]; in derselben Sammlung eine Kreuztragung und Auferstehung Christi [3]; im Louvre zwei einzeln stehende Heilige, Magdalena und Johannes der Täufer, im Besitze des Bildhauers Gatteau in Paris Madonna mit dem Kinde und weiblichen Heiligen in schöner Landschaft, im Besitze des Fürsten Radziwill zu Berlin eine Verkündigung mit der Jahreszahl 1482 [4], in den Uffizien zu Florenz eine reizende kleine Madonna zwischen zwei Engeln [5], in der Sammlung des Prinzen

---

Ein andres Bild der „sieben Leiden der Maria" besass die Buchhändlergilde zu Brügge bis zum Jahre 1624, wo sie es verkaufte. Es ist zwar nicht ausdrücklich angegeben, dass es von Memling stammte; indessen wissen wir aus anderen Nachrichten, dass er für diese Gilde arbeitete.

[1]) Waagen, Wien. Band II. S. 337, 338.

[2]) Saal II. der deutschen und niederländischen Schulen Nro. 6, 10, 61. Waagen, Wien. Band I. S. 181, 189.

[3]) Saal I. Nro. 82. Waagen a. a. O. S. 174.

[4]) Waagen im Kunstbl. 1847. S. 186 und Förster, Geschichte der d. K. II. 117.

[5]) Scuola fiamminga tedesca I. Saal Nro. 703 S. 68 d. Kat. von 1869. Die Herausgeber des Vasari vermuthen (I. 263) mit Recht, dass dies das „kleine Bild" sei, dessen Vasari als im Auftrage der Portinari für S. Maria nuova von Meister Hans gemalt erwähnt. [Vgl. über eine dem Hugo v. d. Goes zugeschriebene Madonna mit Heiligen oben S. 216, Anm. 2.]

Albert in Kensington bei London eine Madonna ähnlich der zu Brügge befindlichen des Newenhoven, endlich mehrere andere in England, Italien, Paris u. a. a. O.[1]).

Neben diesen miniaturartigen Bildern ist eine Reihe von Porträts zu nennen, welche sämmtlich unter Lebensgrösse und von saubersten Ausführung unsres Meisters würdig sind. So im Museum zu Antwerpen das eines Prämonstratenser Chorherrn und das eines Herrn aus der Familie Croy[2]), ein Brustbild des hl. Benedict und ein männliches Bildniss mit der Jahreszahl 1487 in den Uffizien zu Florenz, endlich das Porträt des Anton von Burgund, Bastard Philipps des Guten, in der Dresdener Galerie[3]). [Es wäre hier noch einer ziemlichen Anzahl anderer Bildnisse von Memling's Hand zu gedenken, z. B. des sehr schönen männlichen Porträts Nro. 23 im Museum zu Brüssel und der Nummer 780 in den Uffizien. Memling ist nicht nur der productivste, sondern neben Jan van Eyck auch der hervorragendste Bildnissmaler der altflandrischen Schule.]

Unter den grösseren Bildern, die man Memling zuschreibt, ist das berühmte Altarwerk in der von dem Domherrn Greverade († 1501) gestifteten Kapelle des Doms zu Lübeck ungeachtet seiner grossen, unserm Meister ungewöhnlichen Dimensionen, vermöge der Uebereinstimmung des Styls mit seinen Werken in Brügge, das zuverlässigste. Es ist durch doppelte Flügel geschlossen und zeigt im Aeussern grau in grau gemalt die Verkündigung; demnächst nach der Oeffnung des ersten Flügelpaares die vier Patrone der Kapelle, St. Johannes den Täufer, St. Hieronymus mit seinem Löwen, St. Aegidius mit dem Reh und St. Blasius, endlich nach Eröffnung der inne-

---

[1]) Waagen Handbuch I. 121 ff. Besonders eine Madonna und Heilige mit den Bildnissen der Stifter in Chiswick und ein St. Christoph in Holkeshall, beides Landsitze des Herzogs von Devonshire und eine Kreuzabnahme in Enfield. Crowe und Cavalcaselle a. a. O. II. 143 [und deutsche Ausgabe, S. 300 ff.]

[2]) Nro. 253, 254 des Kat. [Das letztere Bildniss steht Roger näher als Memling, und wird diesem auch Nro. 253 wohl mit Recht abgesprochen.] Dass das reizende Altärchen im Museum zu Antwerpen Nro. 37—40 mit der Madonna und einem Christus nebst den Bildnissen zweier Aebte der Abtei des Dunes bei Brügge, nicht von Memling (dem es Passavant im Kunstbl. 1843 Nro. 62 zuschreiben wollte), sondern von einem späteren Nachahmer herrührt, ist ausser Zweifel, da es die Jahreszahl 1499 trägt, also mehrere Jahre nach seinem Tode (1495) gemalt ist. Eine Abbildung im Messager de Gand 1829—30. Der früher vielgerühmte Christuskopf der Münchener Pinakothek (Kab. Nro. 643) ist eine Nachahmung des Eyck'schen Christuskopfes im Berliner Museum und unsres Meisters nicht würdig.

[3]) Nro. 1719. Vgl. die Abbildung und die für Memling sprechenden Gründe in dem Aufsatze von Jul. Hübner im D. K. Bl. 1852 Nro. 26.

ren Flügel die Hauptdarstellung, auf der Mitteltafel die Kreuzigung, auf den beiden Seitenbildern hier die Kreuztragung, dort die Grablegung, doch so, dass bei jener die vorhergegangenen Momente von dem Gebete auf dem Oelberge an, bei dieser die darauf folgenden bis zur Himmelfahrt im landschaftlichen Hintergrunde in kleinen Figuren ausgeführt sind [1]. Die Reihenfolge ist so vollständig, dass beide Male zehn oder elf verschiedene Scenen gegeben sind, und so geordnet, dass diese bei der Kreuztragung ganz oben am Horizonte mit dem am Oelberge betenden Christus beginnen und so chronologisch bis zu der den Vorgrund einnehmenden Kreuztragung herabsteigen, bei der Grablegung aber von der im Mittelgrunde dargestellten Auferstehung aufsteigen und oben am Horizonte mit der Himmelfahrt schliessen. Die Linien der Landschaft sind durch die drei Tafeln fortgesetzt; die Stimmung des Himmels dagegen wechselt im bedeutsamen Anschluss an die geschichtlichen Momente. Sie beginnt auf Gethsemane mit nächtlichem Dunkel, geht demnächst in Morgendämmerung über, zeigt auf dem Mittelbilde den hohen Tag, doch so, dass über der Kreuzigung Sonne und Mond von dichten Wolken umhüllt sind, während auf der Tafel der Grablegung Dämmerung und Nacht herrscht, hinten aber die aufgehende Sonne sich schon im Wasser spiegelt. Die ganze Darstellung ist voller Gedanken und feiner Beziehungen und von möglichster Vollständigkeit; kein Umstand, dessen die Evangelien erwähnen, bleibt unberührt. Die Mitteltafel enthält vermöge eines sehr hoch genommenen Augenpunktes ungeachtet der ungewöhnlich grossen Dimension 35 Figuren, die in dichten Gruppen die Kreuze Christi und der Schächer umgeben. Unter der gleichgültig oder roh dareinblickenden Menge sieht man mehrere Reiter, theils in vornehmer Tracht, theils in ritterlicher Rüstung. So der gläubige Hauptmann, der mit sprechendem Ausdrucke zum Herrn hinaufweist, und der Krieger, welcher die Seite des Sterbenden durchsticht. Mehr im Vorgrunde dann auf der einen Seite die Kriegsknechte, die um den Rock würfelnd mit einander hadern, auf der andern die Freunde des Herrn. Die Jungfrau mit matronenhaften aber edeln Zügen in tiefem Schmerze wird von Johannes und einer der Frauen gehalten; hinter ihr stehen zwei charakteristisch verschiedene Frauen, die eine in nonnenhafter Tracht mit gefalteten Händen und gesenktem Haupte ein Gebet sprechend, die andere in der Kleidung einer ehrbaren Bürgerfrau heftig die Hände ringend;

---

[1]) Eine lithographische Abbildung von Otto Speckter in Hamburg ist 1825, eine sehr gelungene Photographie im Verlage von Soldan in Nürnberg 1868 erschienen.

nicht weit davon, nach dem Kreuze hingewendet, Magdalena, deren Tracht noch an ihr früheres eitles Treiben erinnert, mit goldbrokatenem, tief ausgeschnittenem Mieder und durchsichtigem, leichtflatterndem Schleier in höchst leidenschaftlicher Geberde die Hände ringend.

In gewisser Beziehung steht dies grösseste der Werke unsres Meisters hinter manchen anderen zurück; die Anmuth, welche die Gemälde des Ursulaschreins und die Frauengruppe des Johannesaltars so anziehend macht, sucht man hier vergebens. Das Ungewohnte so grosser Dimensionen hat dem wackern Meister die Arbeit erschwert und bringt die Schwächen seiner Schule an's Tageslicht. Die Ausführung ist ungleich; Einzelnes, z. B. die entblössten Körpertheile, besonders der Männer und vor Allem die Hände, sind mit Einzelheiten überfüllt, Anderes, z. B. die Pferde des Hauptbildes und die Thiere des Schutzheiligen auf den Flügeln, sind zu allgemein. Gerade die Hauptgestalt, Christus am Kreuze, ist weniger gelungen; das gesenkte Haupt mit halbgeschlossenen Augen ist trübe und lässt in keiner Weise ahnen, dass dieser Sterbende irgend eine Bedeutung vor Anderen voraus habe; der Körper ist mager und unbestimmt. Er gleicht so sehr dem Crucifixus, welchen sein Lehrer Roger auf dem jetzt in Antwerpen befindlichen Bilde der sieben Sakramente in bedeutend kleineren Dimensionen ausgeführt hatte, dass man ungeachtet des langen Zwischenraumes der Jahre einen nahen Zusammenhang vermuthen muss, etwa die Benutzung einer vorhandenen Studie, die aus Roger's Werkstätte in die Memling's übergegangen sein mochte. Die übrigen Figuren, besonders die männlichen, haben noch durchweg die steife Haltung wie bei Roger, und dies fällt um so mehr auf, weil sie nicht mehr so schlank sind wie bei diesem. Ihre Gesichtsbildung, breit, mit starken Backenknochen und spitzem Kinn, erscheint vermöge des glattgekämmten, gerade geschnittenen, die Stirn mehr oder weniger bedeckenden Haares fast viereckig. Dies Alles giebt ihnen leicht einen schwerfälligen oder phlegmatischen Charakter und den Bewegungen etwas Eckiges, Gewaltsames. Die Farbe ist kräftig und mit gewohnter Meisterschaft behandelt, an den einzelnen Gestalten in so feinen Mitteltönen, wie auf irgend einem seiner Bilder. Die Landschaft zeigt wieder die Vorliebe für den Wechsel von Berg und Thal und für kräftigen Baumwuchs. Auch erkennt man das steigende Gefühl für Luftperspective; die entfernten Höhen sind etwas mehr abgetönt. Aber auch hier scheint die grössere Dimension und der Anspruch auf grössere Naturwahrheit ihm die Ausführung erschwert zu haben. Er beherrscht die vielen Einzelheiten, deren er bedarf, nicht mehr völlig und ist bei den höchsten

Lichtern in einen nicht erfreulichen kühlröthlichen Ton gerathen. Diese Fülle von Einzelheiten hat auch wahrscheinlich es veranlasst, dass die Landschaft hier nicht mehr nach der Sitte der flandrischen Schule flach, sondern mit hohem Augenpunkte, wie es auf den deutschen Bildern vorherrscht, gezeichnet ist, wodurch denn dem Meister die Möglichkeit wird, auf einer und derselben schmalen Tafel mehrere Scenen, z. B. die Grablegung und die Auferstehung mit ziemlich vielen Personen über einander darzustellen.

Allein trotz dieser Mängel und zum Theile vermittelst derselben ist die Wirkung des Bildes eine sehr grosse; wir fühlen gerade in der Naturtreue, mit welcher der Meister die Menschen, wie er sie sah, mit allen Einzelheiten wiederzugeben suchte, den Ernst seiner Gesinnung, den hohen Werth, den er selbst auf das Einzelne legte; wir werden davon mitergriffen und dadurch zur näheren Betrachtung bestimmt, die uns denn eine seltene Gedankenfülle und Wärme des Ausdrucks zeigt. Keine Figur ist überflüssig, keine bloss raumfüllend, selbst die müssigen Zuschauer sind im lebendigen Gespräche und verrathen den Eindruck, welchen der Hergang ihnen giebt. Alle Köpfe sind übrigens höchst vortrefflich ausgeführt und von porträtartiger Naturwahrheit. Bemerkenswerth ist dabei, dass die Nebenpersonen, Priester, Soldaten u. s. f., in den verschiedenen Scenen stets in derselben Tracht und mit denselben Zügen wiederkehren, während Christus stets verändert erscheint und namentlich als Auferstandener und Verklärter sich, wenn auch mit Beibehaltung der typischen Züge, wesentlich von dem Leidenden unterscheidet. Man erkennt darin den künstlerischen Zweck, die Beschauer ausschliesslich auf Christus und auf den Verlauf seiner Geschichte hinzuleiten, ohne sie durch Aeusserlichkeiten zu zerstreuen. Damit scheint es im Widerspruche zu stehen, dass er hier, was auf späteren flandrischen oder deutschen Bildern sehr gewöhnlich ist, dagegen auf früheren Werken dieser Schule und selbst unseres Meisters nicht leicht vorkommt, dem ernsten Gegenstande komische Figuren beigegeben hat. Bei der Kreuztragung sehen wir im Vorgrunde ein Hündchen, das vor einem im Wege hockenden Frosche stutzt, und bei der Kreuzigung neckt ein junger Bursche einen Affen, den einer der Reiter bei sich führt. Allein offenbar sind auch diese Figuren darauf berechnet, durch ihren Gegensatz den Ernst der Empfindung zu steigern, der dann in der Gruppe der befreundeten Frauen seine höchste Spitze erreicht.

Auf dem Rahmen liest man ohne weitere Inschrift nur die in Ziffern geschriebene Jahreszahl 1491; das Bild ist daher später ent-

standen, als die im Hospitale zu Brügge, und das späteste, dessen Datum wir kennen. Diese spätere Entstehung mag grossentheils die Abweichungen dieses Bildes von den früheren erklären. Der Sinn des Meisters war reifer, der Verstand überwiegend geworden. Er wollte den Gegenstand von allen Seiten erfassen, in seiner Tiefe erschöpfen, wobei denn freilich die jugendliche Anmuth seiner früheren Werke nicht mehr wie sonst zur Geltung kam. Zum Theil freilich lag die Verschiedenheit in den Aufgaben; das Leiden Christi, zumal wenn es in so grossen Dimensionen so eindringlich dargestellt werden sollte, wie hier, erforderte eine andere Stimmung, als die symbolische Vermählung der h. Katharina oder die Legende der h. Ursula, bei der die Phantasie durch die Darstellung so vieler jugendlichen Gestalten zu sehr beschäftigt wurde, um energisch auf den Ernst eines qualvollen Todes einzugehen. Aber auch diese Wahl des Stoffes war ein Ausdruck der weiter vorgeschrittenen Zeit. Nicht bloss unser Meister selbst, sondern auch seine Zeitgenossen waren ernster geworden, begnügten sich nicht mehr mit jener süssen hingebenden Frömmigkeit des Gefühls, sondern verlangten eine Kunst, welche sie tiefer ergriffe, den ganzen Menschen erfasse, auch dem Verstande Nahrung und Stoff zu weiterer Arbeit gebe.

Neben diesen unserm Meister mit grosser Sicherheit zuzuschreibenden Gemälden [1]) giebt es eine Anzahl andrer, bei denen ungeachtet grosser Verwandtschaft noch erhebliche Zweifel bestehen. Dies gilt besonders von dem berühmten jüngsten Gericht in der Marienkirche zu Danzig, einem der ausgezeichnetsten Werke der flandrischen Schule. Eine Namensinschrift findet sich auf dem Bilde nicht vor, wohl aber enthält es die Andeutung einer Jahreszahl. Auf dem Steine eines halbgeöffneten Grabes liest man nämlich eine durch die auf demselben sitzende weibliche Gestalt theilweise verdeckte Inschrift ANNO DOMIN . . . . . CCCLXVII. Das Jahr 367 hätte keine Bedeutung, auch fordert die Lücke eine Ergänzung der Jahreszahl und zwar, da das Jahr 1367 bereits zu entlegen ist, auch dem Raume weniger entspricht, durch die Buchstaben MC. Ein absichtsloses Spiel mit dieser Jahreszahl ist nicht wahrscheinlich, vielmehr wird man annehmen müssen, dass das Jahr 1467 für das Bild selbst oder doch für seinen

[1]) Das im Besitze des Grafen Duchatel zu Paris befindliche, ziemlich grosse Votivbild (Madonna mit dem Kinde von der Familie des Stifters verehrt, etwa 5 Fuss breit und 4 Fuss hoch), von Waagen für ein sicheres Bild Memling's erklärt (Handbuch I. 123), habe ich nicht gesehen. [Es war der allgemeinen Kenntnissnahme zugänglich während der Ausstellung im Palais Bourbon, Sommer 1874, und wurde allgemein und gewiss mit Recht für ächt gehalten.]

Stifter eine Bedeutung gehabt habe und desshalb hier in Erinnerung gebracht sei. Allein ob dadurch die Vollendung des Bildes oder etwas Anderes, etwa das Todesjahr der Person, zu deren Andenken und Seelenheil die Stiftung gemacht wurde, angezeigt werden soll, ist völlig ungewiss[1]. Für unsern kunsthistorischen Zweck kommt indessen wenig darauf an, da ein andrer Umstand es ausser Zweifel setzt, dass das Bild im Jahre 1473 völlig vollendet war, und mithin wohl schon im Jahre 1467 begonnen sein muss. Im Jahre 1473 wurde nämlich, wie jetzt mit urkundlicher Sicherheit festgestellt ist, während eines Krieges der deutschen Hansa mit den Niederlanden auf einem von dem tapfern Danziger Schiffer Paul Benecke gekaperten und nach Danzig geführten Schiffe unter einer auch sonst kostbaren Ladung auch dieses Bild gefunden und von den Rhedern auf dem Altar der St. Georgsbrüderschaft, deren Mitglieder sie waren, in der St. Marienkirche aufgestellt[2]. Hier ist es geblieben, bis es im Jahre 1807 auf Befehl Napoleons nach Paris entführt wurde, von wo es wieder in die Kirche gelangte. Jenes gekaperte Schiff war aus Sluys, dem Hafenorte von Brügge ausgelaufen und seine Ladung war zwar theils für London, theilweise aber auch für Italien bestimmt. Das bekannte in Brügge ansässige florentinische Haus der Portinari war bei der Verladung betheiligt und Papst Sixtus IV. schleuderte auf den Antrag der Brüder Lorenzo und Giuliano von Medici und anderer florentiner Häuser den Bannstrahl gegen den Piraten Paul Benecke. Dass auch unser Bild zu dem für Italien bestimmten Theile der Ladung gehörte, wird dadurch wahrscheinlich, dass das Wappen der auf der Aussenseite der Flügel dargestellten Gemahlin des stiftenden Ehepaares der edeln mailändischen Familie Branda Castiglione anzugehören scheint[3].

---

[1]) Die auf dem Leichensteine sitzende weibliche Gestalt, ohne Zweifel die darunter bestattet gewesene, eben Auferweckte, ist händeringend dargestellt, jedenfalls also nicht als eine ihres Heils bewusste Seele. Aber ebenso wenig erscheint sie dadurch als Verdammte, was allerdings die Pietät des Stifters nicht gestattet haben würde. Jenes Händeringen mag daher, etwa mit Rücksicht auf einen bekannten Fehltritt der Verstorbenen, als ein Zeichen der Busse dem Stifter angemessen und heilsam erschienen sein.

[2]) Schon die Chronik des Schöffen Melmann (vgl. Dr. Th. Hirsch, die Oberpfarrkirche von St. Marien, 1843 I. 422) berichtet: 1473 do nam Pauel Benecke, ein Schipper, von einem Holländer eine Galleyde, darin die Tafel, die auf St. Georgens-Altar steht in der Pfarrkirche, mit grossem Gute befunden wart. Eine ausführlichere Erzählung giebt dann die erst neuerlich entdeckte Chronik Caspar Weinrichs (herausgegeben von Hirsch und Vossberg, Berlin 1855, Beilage I. S. 92—102), nebst den von den Herausgebern beigebrachten Erläuterungen.

[3]) Das Wappen des Ehemannes scheint einer Nebenlinie oder einem unächten

Treten wir nun vor das Bild selbst, so ist es die vollkommenste Darstellung dieses grossartigen Gegenstandes, welche die nordische Kunst bisher geschaffen hatte; in mancher Beziehung zwar der des Roger van der Weyden in Beaune verwandt, aber doch so, dass die dort gegebenen Grundzüge hier unendlich reifer und reicher ausgebildet sind[1]. Christus, auf dem Regenbogen sitzend, die Füsse auf der Weltkugel, die Rechte segnend erhoben, die Linke abwärts gewendet, Lilie und Schwert von seinem Munde ausgehend; Engel mit den Marterwerkzeugen zu seinem Haupte, posaunenblasende zu seinen Füssen, zu seinen Seiten auf einer Wolkenschicht Maria und Johannes in fürbittender Haltung, dahinter die zwölf Apostel sitzend; endlich gerade unter dem Weltrichter, mit ihm eine senkrechte Mittellinie des Ganzen bildend, der Erzengel Michael mit der Wagschale und neben ihm die Auferstehung der Todten aus ihren Gräbern — dies Alles ist beiden Gemälden, dem Danziger und dem im Hospitale zu Beaune gemein, und selbst in den Bewegungen der Gestalten Christi und der Apostel lassen sich Aehnlichkeiten finden. Aber sehr viel grösser ist die Verschiedenheit beider Bilder. Zunächst eine mehr äusserliche, aber doch auffallende; der Erzengel, der in Beaune in weitem priesterlichen Gewande auftrat, erscheint hier (wie schon auf dem Bilde des Petrus Cristus von 1452) in prachtvoller ritterlicher Rüstung, in der sich Himmel und Erde spiegeln und in kühner, zierlicher Stellung. Sehr viel wichtiger aber ist der Unterschied in der Tendenz und der Anordnung beider Bilder. Während dort die Erscheinung des Weltrichters und seiner himmlischen Beisitzer die Breite von fünf Tafeln, zusammen 15 Fuss, einnimmt, ist sie hier auf die einzige Mitteltafel von etwa 5 Fuss Breite zusammengedrängt, jedoch so, dass sie dennoch grossartiger und er-

Zweige der Grafen von Flandern anzugehören (v. Ledebur, Einiges über das . . . jüngste Gericht u. s. w. Berlin 1859). Das der Dame mit der Devise: Pour non falir, findet sich wie auf unserm Bilde so auch am bischöflichen Palaste zu Como und zwar hier als das des dortigen Bischofs Branda Castiglione, † 1486, der in Frankreich erzogen, als Canonicus in Lüttich gewesen, und erst seit 1466 Bischof von Como war. Diese seine Geschichte erklärt, dass er mit flandrischer Kunst bekannt gewesen und nach dem Tode jener ihm verwandten Dame das zu ihrem Andenken bestimmte Bild in Brügge bestellt hat. Vgl. Dr. Strehlke in v. Quast's Zeitschrift II. S. 180 mit Bezugnahme auf Pompeo Litta's famiglie celebre.

[1]) Abbildungen besonders bei E. Förster, Denkmale der Bildnerei etc. Band V. S. 1; kleinere und ungenügende in Fr. Förster's Sängerfahrt 1816, im Conversationslexikon für bild. Künste II. 544 ff. und III. 465—478, in der englischen Ausgabe von Waagen's Handbook I. 97, sowie in der 2. Auflage von Crowe und Cavalcaselle: The early flemish painters, zu S. 258.

habener erscheint. Dort haben nämlich, eben vermöge jener Breite, die himmlischen Gestalten eine solche Grösse, dass für die Erde

Fig. 21.

Erzengel Michael vom Mittelbilde des Danziger Weltgerichts, von Memling.

kaum Raum übrig bleibt. Die Weltkugel unter den Füssen des Heilandes berührt fast das Haupt des unten stehenden Erzengels und die Erde ist so flach gehalten, dass sich nur wenige geöffnete

Fig. 21.

Die Hölle. Flügel vom Danziger Weltgericht, von Memling.

Gräber mit winzig kleinen Figürchen Auferstehender anbringen liessen. Hier dagegen ist durch perspectivische Behandlung und durch Annahme eines höheren Augenpunktes die Erde vergrössert, so dass sie weithin geöffnete Gräber und Gestalten von sehr viel grösserer Dimension sehen lässt, und der Himmel gerade durch die Verkleinerung jener himmlischen Gruppen erweitert, so dass wir uns des gewaltigen, weltumfassenden Herganges viel deutlicher bewusst werden. Auch auf dem Bilde von Beaune enthalten die beiden äussersten Tafeln das Himmelsthor, an welchem ein Engel die Seligen empfängt und auf der andern Seite die Flammenschlünde der Hölle; aber diese Tafeln sind nur 1½ Fuss breit und konnten daher nur wenige Gestalten aufnehmen, während die Flügel des Danziger Bildes doppelt so breit und fast doppelt so hoch sind und so eine grosse Fläche geben, welche dann zur

Ausführung zahlreicher, höchst sprechender und ergreifender Gruppen benutzt ist. Ungeachtet der Verwandtschaft jener himmlischen Erscheinung, die freilich zum Theil schon im Gegenstande liegt, ist hienach das Bild ein ganz anderes, andern Charakters, andrer Poesie. Während es dem Meister des Bildes von Beaune darauf ankam, die Erscheinung des Weltrichters und seines Gefolges und zwar in möglichst imponirender Grösse, in symmetrischer Anordnung, gleichsam in kirchlich feierlichem Tone vorzutragen, wobei denn Paradies und Hölle und die Auferstehungsscene nur angedeutet werden konnten, ist hier der grosse Tag des Gerichts, der weite, Himmel und Erde umfassende Hergang, mit seiner erschütternden Gewalt, mit der vollen Mannigfaltigkeit seiner Schrecken und Freuden uns nahe gebracht. Vor Allem herrlich, die schönste Schöpfung des Meisters, ist das Flügelbild zur Rechten des Erlösers. Von frischem Rasengrün, in welchem Blumen und Edelsteine leuchten, führen zahlreiche Krystallstufen zu der hohen und breiten Himmelspforte, die in weissem Steine und im reichsten gothischen Style ausgeführt, mit vielem Bildwerk geschmückt und auf Thürmchen und Altanen von singenden und musicirenden Chören wunderlieblicher Engel besetzt, den Hintergrund füllt. Am Anfange der Treppe empfängt St. Petrus, mit dem grossen Schlüssel bewehrt, in ernster Milde die Seligen, welche nackt, wie sie aus dem Grabe erstanden, heranschreiten und erst unmittelbar am Thore von Engeln mit geistlichen Gewändern bekleidet werden. Mit andächtiger Miene, aber in völlig aufrechter Haltung und mit ruhigem Gange, augenscheinlich im sicheren Bewusstsein ihrer Seligkeit schreiten die Auserwählten dem Thore entgegen. Man hat dieser Darstellung wohl den Vorwurf allzugrosser Gleichförmigkeit gemacht, und in der That fehlt es an bestimmten dramatischen Scenen, etwa des Wiedererkennens, wie sie auf späteren Darstellungen dieses Gegenstandes vorkommen. Aber vielleicht gerade dieser Enthaltsamkeit verdankt es der Meister, dass das Bild den Eindruck des höchsten Friedens und der unterschiedslosen Seligkeit macht. Auch geben die oft porträtmässigen, jedenfalls verschiedene Charaktere und Altersstufen repräsentirenden Köpfe und die ziemlich genau und naturalistisch gezeichneten nackten Körper eine hinlängliche Mannigfaltigkeit. Freilich aber reicht dieselbe bei Weitem nicht an die des andern Flügels. Es liegt in der Natur der Sache, dass die Schilderung der Verdammten und ihrer Qualen der erfindenden Phantasie mehr Stoff bietet, als die Ruhe des Paradieses, und unser Meister hat sich diesen Vortheil nicht entgehen lassen. Nicht nur ist die Schaar der Unglücklichen, welche von Teufeln zusammengetrieben, dicht an einander gedrängt oder

durch die flammenbeleuchtete Nacht der Hölle geschleudert werden, sehr viel grösser, als die jener in feierlicher Ruhe Wandelnden, sondern er hat sich auch bemüht, in ihnen die verschiedenen Grade der Verzweiflung, des Trotzes, des Klagens, die Eigenthümlichkeit der Geschlechter, Lebensalter und Charaktere anschaulich zu machen. Die Teufel, die meistens bei thierischen Köpfen schlanke menschliche, oft broncefarbene Körper mit glänzenden Schlangenschweifen und Schmetterlingsflügeln haben, und die Verdammten, welche händeringend und weinend, herabstürzend, wieder aufklimmend, sich stemmend, in den kühnsten und mannigfaltigsten Bewegungen über dem bodenlosen Abgrunde schweben, bilden zahlreiche spannende Gruppen, die noch frei von den burlesken Uebertreibungen der späteren Meister einen ernsten Eindruck machen, und unter denen einzelne höchst ergreifende Gestalten vorkommen, die sich der Phantasie tief einprägen. Aber die vielen stürzenden Gestalten, die sich vermöge der hellen Farbe des Nackten grell von der Dunkelheit abheben und Arme und Beine in mannigfaltigen, eckigen Wendungen strecken, geben an sich ein unruhiges Bild, dessen wesentlichstes Verdienst darin besteht, der paradiesischen Ruhe und Würde des andern Flügels als Folie zu dienen.

Neben diesen Gestalten des Paradieses und der Hölle sind die des Weltrichters und der Apostel weniger befriedigend: sie tragen meist alltägliche, spiessbürgerliche Gesichter und sind im Ausdrucke linkisch oder matt. Selbst Christus in den typischen Zügen, aber in ziemlich steifer Haltung, ist nicht bedeutend genug. Man muss dahingestellt sein lassen, ob die Phantasie des Meisters hier nicht weiter reichte, oder ob er glaubte, sich hier in den Schranken des Herkommens halten zu müssen und seinem Publikum Heiligkeit nur in der Gestalt bürgerlicher Ehrbarkeit vorstellen zu dürfen. Maria dagegen ist eine liebliche, demüthige Gestalt, und die Engel sind fast durchweg von hoher, strenger Schönheit. Hinter dem Haupte Christi ist Goldgrund, der hier in jeder Beziehung günstig wirkt und in Verbindung mit dem spiegelnden Panzer des Erzengels der Mitte des Bildes eine leuchtende Kraft giebt, welche dazu dient, die scharfen Gegensätze der beiden Flügelbilder auszugleichen und zu einem harmonischen Ganzen zu verbinden, das in der That eine der reichsten und schönsten Darstellungen des gewaltigen Gegenstandes giebt.

Die Aussenseiten der Flügel zeigen grau in grau die in Nischen aufgestellten Standbilder der Jungfrau mit dem Kinde und des hl. Michael, jene etwas steif und trocken, dieser von ritterlicher Haltung und grosser Schönheit, und darunter die zum Theil übermalten, knieenden Gestalten des Stifters und seiner Gemahlin.

Ueber den Namen des Meisters fehlt jede Nachricht. Der Danziger Schiffer und seine Rheder fragten nach seinem Namen nicht, und selbst dem Chronisten war dieser Mangel nicht auffallend. Ueberhaupt erweckte das Bild erst mit dem erwachenden Interesse für ältere Kunst und besonders nach seiner Rückkehr von Paris grössere Theilnahme. Aber die Kenntniss der älteren Kunst war noch zu gering. Einige schrieben es in Folge einer doppelten Verwechselung dem Michael Wolgemut zu, von dem es gewaltig weit entfernt ist, Andere, besser unterrichtet, nannten Johann van Eyck, mit dem es wenigstens allgemeine Schulverwandtschaft hat. Da bei näherer Prüfung auch diese Bezeichnung nicht haltbar schien, rieth man mit unsicherem Herumtasten auf Hugo van der Goes oder gar auf Albrecht von Ouwater, bis endlich Hotho den Namen Memling's aussprach und dafür die Zustimmung von Waagen, Passavant und anderen angesehenen deutschen Kunstforschern erhielt[1]). Ich kann diesem Ausspruche nicht unbedingt beipflichten. Eine Verwandtschaft mit Memling ist allerdings vorhanden; sowohl die Technik, als die vorherrschende Auffassung und Charakteristik ist ganz ähnlich; das Verhältniss zur Natur, die Art der Individualisirung, die Vorliebe für ehrbare, bürgerliche Gesichter, für eine gerade, fast steife Haltung der Körper ist dieselbe. Zuweilen, namentlich bei jugendlichen Frauen, begegnen wir Zügen, die auch auf Memling's zweifellos ächten Bildern vorgekommen waren. Aber daneben finden sich wieder wesentliche Verschiedenheiten sowohl der Gefühlsweise, als der technischen Behandlung. Während Memling den männlichen Köpfen reiferen Alters ungeachtet ihres bürgerlichen Habitus eine gewisse Idealität zu ver-

---

[1]) Vgl. die Geschichte jener früheren Benennungen bei Hotho, Gesch. der deutsch. und niederländ. Malerei 1843. II. 129. Abweichende Ansichten über den Urheber des Bildes haben bisher nur Michiels (Hist. de la peinture flamande II. 154 ff.) und E. Förster, Denkm. d. Bildnerei und Malerei Band V. S. 33 ausgesprochen. Jener erklärt es nebst einer Anzahl andrer, sehr verschiedener Gemälde für ein Werk aus der gemeinsamen Werkstatt Hubert's und Johann's van Eyck. Ich weiss nicht, ob er das Danziger Bild gesehen hat; seine Worte lassen dies zweifelhaft. Jedenfalls wird er keinen zweiten Kunstforscher finden, der bei einiger Kenntniss dieses Bildes und der Werke der Brüder van Eyck die weite Kluft verkennt, welche es von den Werken der letzteren scheidet. E. Förster geht nicht so weit, aber er nimmt an, dass der Meister des Danziger Bildes derselbe sei, welcher, etwa 20 Jahre früher, das jüngste Gericht zu Beaune geschaffen habe. Ich kann diese Ansicht in keiner Weise theilen und fürchte, dass die Aehnlichkeit des Gegenstandes und namentlich der Gruppe des Weltrichters in beiden Bildern selbst einen so erfahrenen Kunstkenner, wie Förster, getäuscht hat. Die Bemerkungen über die geistige und technische Verschiedenheit beider Werke, die im Texte gemacht werden, mögen als Rechtfertigung meines Widerspruches dienen.

leihen weiss, haben hier die um den Weltrichter versammelten Apostel durchweg sehr unbedeutende, fast gemeine Gesichter. Man vergleiche nur den edeln, feinen Kopf des Johannes auf dem Altarbilde im Hospitale zu Brügge mit dem in dieser Apostelreihe, der in der That das Porträt irgend eines in harter Arbeit der Werkstätte herangewachsenen Bürgers zu sein scheint. Ueberhaupt muss es auffallen, dass die hier wie dort vorkommenden Gestalten nicht einmal dieselben Motive erkennen lassen. So ausser Johannes besonders Maria. Die Engel sind auch auf dem Danziger Bilde sehr schön, doch in ganz anderer Weise, und noch grösser ist die Verschiedenheit bei dem Ausdrucke himmlischer Seligkeit in diesem Paradiese von dem bei der Vermählung der h. Katharina in Brügge. Allerdings liessen sich solche Abweichungen aus der Verschiedenheit der Aufgabe, der mehr idealen Tendenz an dem Johannesaltar und der mehr realen des jüngsten Gerichts und endlich aus dem verschiedenen Alter des Künstlers erklären. Das Danziger Bild war schon 1473, wenigstens zehn Jahre vor dem Johannesaltar, vollendet. Allein dann entsteht wieder das Bedenken, dass das frühere Bild in vielen Beziehungen mehr leistet, als irgend eines der späteren Memling's. Wir kennen unter diesen keines, das eine solche Mannigfaltigkeit der Charakterköpfe und des Ausdrucks gäbe, wie sie sich hier bei den Verdammten findet, keines, das eine solche Sicherheit und Fertigkeit in der Zeichnung des Nackten bewiese. Adam und Eva in der Ambraser Sammlung zu Wien sind zwar sehr gelungen, aber miniaturartig klein, und auf dem grossen Lübecker Bilde sind die drei nackten Gestalten Christi und der Schächer ziemlich hölzern. Es ist kaum glaublich, dass derselbe Meister, der vor 1473 auf dem Danziger Bilde 50 bis 60 nackte Figuren so vortrefflich gezeichnet hatte, 1491 bei dem Lübecker Bilde sich in dieser Beziehung so schwach fühlte, dass er zu den Naturstudien seines längst verstorbenen Meisters Roger seine Zuflucht nehmen musste. Talent giebt Neigung; ein Meister, der 1473 schon diese damals so seltene Kenntniss und Uebung in der Zeichnung nackter Körper hatte, würde sie in der ganzen Reihe späterer Bilder, die wir von Memling kennen, nicht unbenutzt gelassen haben. Zu alledem kommt dann noch eine verschiedene Farbenbehandlung. Memling liebt durchweg kräftige, einfache Töne, durch die er einen vollen Accord hervorzubringen weiss. Das Danziger Bild dagegen ist lichter gehalten und zeigt eine Neigung zu gebrochenen Tönen, die namentlich in den Gewändern der Apostel sehr auffallend sind und zuweilen in lichtes Gelb übergehen.

Aus allen diesen Gründen wage ich es nicht, unser Bild nach

Memling's Namen zu benennen und will lieber auch hier die Lücke unsrer Kenntnisse eingestehen, als uns der Gefahr unsicherer Bestimmung aussetzen. Allerdings vermag ich keinen andern Namen an Memling's Stelle vorzuschlagen, und es kann auffallend scheinen, dass kein zweites Bild eines so bedeutenden Meisters entdeckt ist. Allein wenn wir uns der grossen Zahl angesehener Maler erinnern, von denen wir urkundliche Nachrichten, aber keine bekannten Werke besitzen, wird dies Erstaunen schwinden. Ich habe schon oben (S. 211 ff.) einige Zeitgenossen Roger's van der Weyden genannt, welche nach den urkundlichen Nachrichten sehr bedeutende Maler gewesen zu sein scheinen und deren Namen dennoch nicht bis zu Vasari und van Mander durchgedrungen sind. Auch zu Memling's Zeit finden sich sehr auffallende Erscheinungen dieser Art, deren Erwähnung hier eine Stelle finden mag.

Vor Allem gehört dahin Simon Marmion, der während seines Lebens und noch etwa hundert Jahre nachher als ein grosser Künstler gefeiert, dann aber vergessen und erst neuerlich durch archivalische Studien wieder entdeckt wurde. Den Ort seiner Geburt kennen wir nicht, und es kann sein, dass er nicht aus Flandern stammte, sondern aus der Picardie. Die früheste Nachricht, die wir über ihn haben, zeigt ihn in Amiens wohnend, wo er im Jahre 1453 ein Bild für das Stadthaus lieferte[1]; er tritt daher ungefähr gleichzeitig mit Memling auf. Unmittelbar darauf sehen wir ihn aber in den Kreis der flandrischen Kunst gezogen, indem er zu den Meistern gehört, welche zufolge der Rechnungen bei den Vorarbeiten für das Fest Philipp's des Guten zu Lille im Jahre 1454 beschäftigt wurden[2]. Einige Jahre darauf verzog er nach Valenciennes[3], wo wir ihn 1465 als Hausbesitzer und bald darauf als Ehemann einer wohlhabenden Frau finden. Hier starb er dann im Jahre 1489 und wurde in der Kapelle

---

[1]) Vgl. Dusevel, Recherches historiques sur les ouvrages exécutés dans la ville d'Amiens pendant les XIV. XV. et XVI. siècles, Amiens 1858, p. 25.

[2]) Pinchart, Archives des arts, sciences et lettres, T. II. p. 201—206 und in den Anmerkungen zu Crowe und Cavalcaselle II. p. CCXXIX. ff. weist dies nach mit Berichtigung einer irrigen Namensangabe bei de Laborde, Ducs de Bourgogne p. 422, Nro. 1537.

[3]) Nach Michiels III. 379 (der die äussere Geschichte Simon's nach zum Theil mir unzugänglichen Quellen sehr ausführlich erzählt) soll er nicht nur schon 1458 als dort wohnender Meister aufgeführt, sondern auch dort geboren sein. Wie es scheint, wird dies aber nur daraus geschlossen, dass ein ihm gehöriges Grundstück als sein „Erbe" (héritage) benannt wird, ein Ausdruck, der nach damaligem (und in vielen Gegenden noch heute erhaltenem) Sprachgebrauche jeden Immobilienbesitz, den erkauften sowohl als den ererbten, bezeichnet. Vgl. auch Pinchart a. a. O.

der Lucasbrüderschaft, deren Altarbild sein eignes Werk war, bestattet und von seinen Mitbürgern durch eine lange und schwülstige, aber interessante Grabschrift geehrt. Der Verfasser derselben, ein einheimischer Gelehrter Jean Molinet, versichert darin unter Anderm, dass seine Malereien Kaisern, Königen, Grafen und Markgrafen Bewunderung und Freude verursacht hätten[1]). Auch nach seinem Tode war er ein Gegenstand des Stolzes seiner Mitbürger. Einer derselben, Louis de la Fontaine, der noch unter König Philipp (also vor 1506) die Geschichte von Valenciennes schrieb, zählt ihn zu den fünf grossen Männern, deren sich diese Stadt rühmen könne und giebt eine allgemeine, aber glänzende Schilderung seiner Malereien[2]). Jean Lemaire in seiner früher erwähnten, um 1511 geschriebenen Couronne margaritique stellt ihn sehr hoch, indem er ihn gleich nach Johann van Eyck, dem „König der Maler", als „prince d'enluminure" aufführt und in einer schwülstigen Phrase die Meinung ausspricht, dass sein Ruhm noch wachsen müsse[3]). In der That erhielt sich dieser Ruhm auch noch eine Zeitlang; Molanus, der früher besprochene Gelehrte in Löwen, erwähnt seiner beiläufig mit Beziehung auf ein dort befindliches Bild als eines ausgezeichneten Malers, und eine gleiche Bezeichnung erhält er bei Guicciardini, der ihn auffallender Weise zugleich „wahrhaft gelehrt" und „einen grossen Literaten" nennt[4]). Dies wird nun wohl ein Irrthum des mehr als hundert Jahre nach dem Tode des Meisters schreibenden Italieners sein, da selbst jene wortreiche Grabschrift davon nichts enthält; es mag aber damit zusammenhängen, dass Marmion vorzugsweise als Miniaturmaler berühmt war.

Dies ergiebt das Beiwort, mit dem Lemaire ihn einführt und scheint auch in der Grabschrift des Molinet angedeutet, indem er ihm zwar auch Gemälde, Kapellen, Altäre zuschreibt, aber doch diesem

---

[1]) Die Grabschrift ist abgedruckt bei De Laborde a. a. O. II. p. XXVII. und bei Michiels III. 431.

[2]) Vgl. die Stelle bei Michiels a. a. O. S. 376.

[3]) Vgl. Michiels, S. 374 und Pinchart, S. CCXXII. „De Marmion, prince d'enluminure, Dont le nom croist comme paste en levain, Par les effects de sa noble tournure."

[4]) Molanus (bei van Even, dietsche Warande S. 36) Valascus de Lucerna dat hospitali Lovaniensi, inter alia, imaginem beatae Mariae, opus Magistri Simonis Marmion, nobilissimi pictoris. 1512. — Guicciardini (p. 129 und 378): Huomo veramente dotto e pio, eccellentissimo pittore. — Eccellentissimo pittore e gran litterato.

den Schmuck der Bücher vorausschickt[1]. Auch finden wir in den Rechnungen Philipp's des Guten, dass dieser bei ihm ein mit Malereien geschmücktes Breviarium und zwar für einen sehr hohen Preis bestellte, wobei der rechnungführende Beamte Marmion geradezu als „Schreiber", d. h. als Inhaber einer Schreiberwerkstätte, bezeichnet[2]. Jedenfalls indessen beschränkte er sich nicht auf Miniaturen; nicht bloss ergiebt sich dies aus den Worten der Grabschrift, sondern wir wissen auch anderweitig von mehreren grösseren Gemälden seiner Hand. Ausser den bereits erwähnten Bildern in Amiens und in Löwen und dem Altargemälde der Lucaskapelle zu Valenciennes, das in der Grabschrift und in anderen gleichzeitigen Schriften rühmend erwähnt ist, besass auch die Johanniskirche dieses seines Wohnortes mehrere Gemälde von ihm, deren Untergang bei einem Brande im Jahre 1520 beklagt wurde. Leider aber ist auch nicht ein einziges beglaubigtes Werk von ihm erhalten, das uns einen Anhaltspunkt für weitere Forschungen gewähren könnte[3]. In ihm den Urheber des Danziger

---

[1]) J'ay décoré par art et sens acquis — Livres, tableaux, chappelles et autels — Telz que pour lors ne sont guerre de tels.

[2]) De Laborde a. a. O. p. 496 Nr. 1922. A Simon Marmion, escripvain, demourant à Valenchiennes, la somme de 100 livres que mon dit Seigneur luy a fait délivrer comptant sur les ouvraiges et estoffes-quil doit faire à ystorier, enluminer et mectre en fourme ung breviare. Er arbeitete daran 3 Jahre (1467—1470) und scheint dafür im Ganzen die bei dem damaligen Geldwerthe sehr bedeutende Summe von 490 Livres 15 Sous empfangen zu haben. Michiels a. a. O. p. 382. Dieser Schriftsteller vermuthet, dass dies das Breviarium der königlichen Bibliothek im Haag sein werde, welches, wie das wiederholt angebrachte Bildniss und Motto Philipp's erweist, für ihn gemalt und mit sehr zahlreichen, aber grau in Grau ausgeführten, sehr feinen und ausdrucksvollen Miniaturen geschmückt ist, und bei dem Passavant (im Kunstbl. 1841 S. 35) und Waagen (Handbuch I. 133) eine Mitwirkung Memling's angenommen haben, welche mir indessen durch die mangelhafte Behandlung der Landschaft ausgeschlossen scheint. Ob dies das in Marmion's Werkstatt ausgeführte Buch sei, muss dahingestellt bleiben. Die bescheidene Behandlungsart scheint dem hohen Preise nicht zu entsprechen, und jedenfalls liegt auch nicht die Spur eines Beweises dafür vor.

[3]) Michiels a. a. O. weist ihm eine Reihe von Bildern zu. Darunter auch die obenerwähnten Gemälde mit dem Leben des h. Bertin aus der gleichnamigen Abtei in St. Omer, bei denen durch eine Inschrift die Entstehung im Jahre 1455 und durch eine Notiz in den Papieren des Klosters die Anfertigung durch einen „Arbeiter aus Valenciennes" festgestellt sei. Da Marmion im Jahre 1455 noch nicht in Valenciennes wohnte, und seine Geburt in dieser Stadt nicht erwiesen ist, so ist dieser Beweis hinfällig. Noch schwächer sind die Gründe bei den anderen Bildern. Herr Michiels glaubt aus den schwülstigen Wortspielen der Grabschrift entnehmen zu dürfen, dass Simon Marmion ein schwermüthiger, von Todesgedanken erfüllter Künstler gewesen und hält sich dadurch berechtigt, ihm Bilder, in

Bildes zu vermuthen, haben wir keinen Grund; sein Wohnort Valenciennes und die Betonung seiner Qualität als Miniaturmaler sprechen dagegen. Aber seine Geschichte lehrt, dass selbst ein sehr verbreiteter Ruhm damals nicht gegen rasches Vergessen schützte, und andere Umstände machen es wahrscheinlich, dass bei der damaligen Blüthe der Schule und bei der noch immer fortdauernden Gleichgültigkeit der Schriftsteller gegen die Kunst oft sehr bedeutende Meister von diesem Schicksal betroffen wurden. Blieben ihre Bilder in Flandern, und blieben sie wenigstens bis zu den Zerstörungen in den Religionskriegen erhalten, so konnte die Tradition über den Urheber daran anknüpfen. War aber das Bild in das Ausland gegangen, war der Künstler vielleicht frühe verstorben, oder selbst ausgewandert, so erlosch auch das Gedächtniss seines Namens sehr bald [1]. Eine umfangreiche Darstellung des jüngsten Gerichts gehört zu den schwierigsten Aufgaben der Kunst, und man darf voraussetzen, dass die städtischen Behörden sich bei diesem Gegenstande nur an bewährte, rühmlichst bekannte Künstler gewendet haben. Dennoch finden wir dies wiederholt bei Künstlernamen, von denen wir ausser der dürren Zahlungsnotiz in den städtischen Rechnungen keine Nachricht besitzen. Dies ist der Fall mit einem Meister zu Oudenaerde, der schlechtweg als Hendric de Scildere, als Heinrich der Maler, bezeichnet wird und auch Fahnen und sonstige handwerkliche Malereien für die Stadt liefert, dann aber im Jahre 1478 die Bestellung eines grossen Gemäldes des jüngsten Gerichts für das Gerichtszimmer des Rathhauses erhält [2]. Noch umfangreicher muss die Darstellung desselben Gegenstandes in der Schöffenkammer zu Gent gewesen sein, an welcher ein dortiger Meister Cornelis van der Goux oder Goes, vielleicht ein Verwandter des Hugo van der Goes, sechs bis sieben

denen er diese Gesinnung entdeckt, zuzuschreiben. Er vergisst dabei, dass nicht die Künstler, sondern die Besteller die Gegenstände bestimmten, und dass die Vorliebe für schauerliche Vorstellungen auf Grabdenkmälern damals sehr verbreitet war.

[1] Von dem Juan (Johann) Flamenco, der zufolge der genauen und also ohne Zweifel aus schriftlichen Ueberlieferungen gezogenen Mittheilungen, welche der Reisende Ponz im Kloster zu Miraflores erhielt (Ponz, Viage de España XII. p. 55), daselbst von 1496 bis 1499 für sehr hohen Preis arbeitete, wissen wir in den Niederlanden, da Memling früher gestorben war, keine Spur zu finden. Ebenso wenig von dem Colin de Coter, der auf einem jetzt übermalten aber doch als altflandrisch erkennbaren Bilde in der Dorfkirche zu Vieure bei Moulins im Bourbonnois seinen Namen mit dem Zusatze nennt: pingit me in Brabancia. Brusselle VII. . . . Vgl. De Laborde, Ducs de Bourgogne II. 2 Indroduction p. LI.

[2] Vgl. De Laborde, Ducs de Bourgogne II. 2 p. 397.

Jahre (1494—1500) arbeitete und dafür mit der für damalige Zeiten gewaltigen Summe von 480 Livres Parisis bezahlt wurde. Auch scheint es, dass er der Aufgabe gewachsen war und sein Bild Beifall erlangte, da der Rath nach der Aufstellung desselben einen Vorhang von zwanzig Ellen grünen Taftes dazu machen liess[1]. Diese beiden Bilder können nun zwar mit dem bereits 1473, also vor ihrer Entstehung, in der Marienkirche zu Danzig aufgestellten Gemälde nicht identisch sein, aber alle diese Fälle dürften uns zur Vorsicht bestimmen und es rechtfertigen, wenn wir bei diesen und bei einer Reihe anderer Gemälde, welche man Memling zugeschrieben hat, es vorziehen, sie bis zur Entdeckung weiterer Nachrichten als Werke unbekannter Meister zu behandeln.

Zu diesen dem Memling beigelegten, aber zweifelhaften Werken gehört zunächst der kleine Flügelaltar der Münchener Pinakothek (Kabinet Nro. 640—642, Höhe und Breite der Mitteltafel 1′ 11″), welcher auf der Mitteltafel die Anbetung der Könige, auf den Flügeln aber die einzelnen Gestalten Johannes des Täufers und des h. Christophorus, auf den Rückseiten grau in Grau die hl. Katharina und Barbara enthält. Das Mittelbild ist dem Style Roger's van der Weyden verwandt, aber steif und ziemlich schwach, die Arbeit eines minder begabten Nachahmers oder Schülers; die Flügelbilder sind besser, augenscheinlich von anderer Hand und haben das Eigenthümliche, dass der landschaftliche Hintergrund mit besonderer Vorliebe und Ausführlichkeit behandelt ist. Besonders wirksam ist in dieser Beziehung das Bild des Christophorus, welcher, das liebliche Christkind auf seiner Schulter, mit festem Schritte die heftig bewegte Fluth eines mächtigen Stromes durchschreitet, der aus breiterem Bette herabfliessend sich eben durch ein dunkles Felsenthor gedrängt hat und dabei die im Hintergrunde aufgehende, jene heilige Scene mit goldigem Lichte bescheinende Sonne wiederspiegelt. Die andere Landschaft ist nicht minder ausgeführt und gelungen; ein enges Thal, das einem kleineren Flusse zum Durchgange dient, der zwischen Felsstücken sich windet. Nach rückwärts sieht man auf bebautes Land und eine Stadt im Hintergrunde, während diesseits desselben das zerstückelte Terrain offenbar die Wüste andeutet, in der Johannes mit dem Lamm auf seinem Arme einsam steht. Der Maler dieser Flügel scheint also mit Memling die landschaftliche Neigung getheilt zu haben, aber er äussert sie in etwas anderer Weise; er ist weniger mit der Natur vertraut, gefällt sich in phantastischen Formen, die zwar zuweilen auch in

[1]) Vgl. de Busscher a. a. O. S. 114.

den uns bekannten Bildern Memling's vorkommen, aber doch nicht so überwiegend. Die Figuren der Flügelbilder entsprechen der Natur mehr, als die der Mitteltafel, aber doch nicht in dem Grade wie sonst bei Memling. Sie könnten allenfalls Jugendarbeiten von ihm sein, die er nachher durch bessere Naturstudien übertroffen; man könnte annehmen, dass das ganze aus Roger's Werkstätte hervorgegangen und der junge Memling beauftragt worden sei, die Flügel zu der von einem andern Gesellen ausgeführten Mitte zu malen; aber einen überzeugenden Beweis dafür haben wir nicht[1]).

In einem Saale des Appelhofes zu Paris befindet sich eine grosse Tafel, auf welcher in fast zwei Drittel Lebensgrösse Christus am Kreuze schwebt zwischen Johannes und der von zwei Frauen begleiteten und unterstützten Jungfrau Maria, umgeben von vier Heiligen überwiegend französischer Bedeutung, nämlich Johannes Baptista, dann der heilige König Ludwig, St. Dionysius und Karl der Grosse. Im Hintergrunde sieht man in einer bergigen Landschaft die Stadt Paris, kennbar durch mehrere noch jetzt erhaltene oder bekannte Gebäude, was also ergiebt, dass der Maler die französische Hauptstadt genau gekannt oder das Bild hier ausgeführt hat. Das Ganze trägt den Charakter flandrischer Schule, lässt aber den Meister ungewiss. Man hat es von verschiedenen Seiten Johann van Eyck, Roger van der Weyden, Hugo van der Goes, Memling und Dierick Bouts zugeschrieben, allein keine dieser Annahmen ist hinlänglich begründet, und wir müssen uns damit begnügen, auch hier wieder ein Werk eines unbekannten flandrischen Meisters aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts zu besitzen[1]).

---

[1]) Waagen schreibt den ganzen Altar dem Memling zu, Crowe und Cavalcaselle wollen ihn sogar dem Dierick Bouts zuweisen (a. a. O. II. 77), mit dem wenigstens die Flügel gewiss gar nichts gemein haben. [Eine vermittelnde und vielleicht die zutreffende Ansicht dürfte sein, dass das interessante Altärchen, dessen Mittelbild übrigens keineswegs geringer als die Flügel erscheint, ein frühes, unter dem Einfluss des Dierick Bouts entstandenes Werk Memling's ist.] E. Förster, der in den Denkmalen der Bildnerei Bd. III. S. 11 ff. eine gute Abbildung giebt, erinnert an die oben erwähnte Nachricht, dass man Bilder Roger's gehabt habe, zu denen Memling die Flügel gemalt und ist geneigt, dies auch hier anzunehmen.

[1]) Eine Abbildung des etwa 10 Fuss breiten und 6 Fuss hohen Gemäldes bei Carton a. a. O. S. 137. Dieser schreibt es dem Johann van Eyck zu, eine Annahme, die in jeder Beziehung unhaltbar ist und auch durch einige seitdem entdeckte urkundliche Nachrichten ausgeschlossen wird. In einem Beschlusse des Parlaments vom J. 1452 wird nämlich verordnet, dass die Strafgelder der Gerichtsdiener verwendet werden sollen zur „réfection“ des Gemäldes im Sitzungssaale (Wauters in der Revue universelle II. 25, welches dunkle Wort nicht die Restauration eines bereits vorhandenen, sondern die Herstellung eines neuen an Stelle

Die lange dem Memling zugeschriebenen Tafeln mit miniaturartigen Gemälden aus dem Leben des h. Bertin, früher auf einem Altare im Kloster dieses Heiligen in St. Omer, jetzt im königlichen Schlosse im Haag, gehören einem selbständigen Zeitgenossen Memling's an; sie erinnern in ihrer sorgfältigen Behandlung und im liebenswürdigen, zarten Ausdruck an die Arbeit des Ursulakastens, sind aber in der Zeichnung und in der Kraft der Farbe geringer[1]. Bedeutend schwächer sind die ähnlich angeordneten, kleinen Bilder aus dem Leben der h. Ursula im Hospital der schwarzen Schwestern zu Brügge[2]).

Ein höchst vorzügliches flandrisches Bild war früher im Besitze des verstorbenen Sir Charles Eastlake zu London. Es stellt die Bestattung eines Bischofs in einer gothischen Kirche in Gegenwart eines

---

eines ältern, nicht mehr zusagenden Bildes bedeutet. Dies wird dadurch ausser Zweifel gestellt, dass in einem ferneren Beschlusse vom 2. Juli 1454 erst die Einziehung der „deniers ordonnés pour la façon du tableau pour la grande chambre" angeordnet wird (Gazette des beaux arts, Vol. XXI. (1866) p. 582). Man sammelte also zunächst an den Geldern und wird daher erst später zur Bestellung gekommen sein. Dies schliesst Johann van Eyck aus, giebt aber keine Berechtigung, an Roger van der Weyden (wie Wauters) oder an Dierick Bouts (wie Michiels III. p. 285 will) als damals berühmteste Meister zu denken. Waagen (Kunstbl. 1847 S. 186 und Handbuch I.) hält das Bild für eine Jugendarbeit Memling's. Passavant (in v. Quast's Zeitschrift II. 17) und Crowe (a. a. O. I. 137) widersprechen dem, wie es scheint, mit vollem Rechte, eignen das Bild nun aber dem Hugo van der Goes zu, mit dessen einzigem bekannten Gemälde (dem in S. Maria nuova zu Florenz) es nach meiner Erinnerung nichts gemein hat. Weale (Le Beffroi Vol. III. p. 203) will es einem französischen Maler mit flandrischem Einfluss um 1480 zuschreiben. Das Bild selbst verräth, besonders auch in der Landschaft, diese spätere Zeit und gehört einem Schüler oder Nachahmer Memling's an, der sich von ihm durch röthlichen Farbenton und minder vollkommene Zeichnung, besonders der Hände und Füsse, unterscheidet.

[1]) Ausführliche Beschreibung derselben in Passavant: Kunstreise S. 387, der sie etwas zu hoch zu stellen scheint. Vgl. Hotho, Gesch. d. deutschen und niederl. Mal. II. S. 117 und Crowe a. a. O. II. 44. Zwei zu demselben Altar gehörige Bildchen sind von dem im Haag befindlichen getrennt, und waren im Besitze eines Herrn Beaucousin in Paris. De Laborde, Ducs de Bourgogne II. S. XLIV, hat in den Rechnungen des Klosters gefunden, dass ein gewisser Dyrick in den Jahren 1528 und 1530 für daselbst ausgeführte Malereien bezahlt ist, allein diese Bilder müssen bedeutend älter sein. Michiels a. a. O. III. 378, indem er eine Inschrift mittheilt, welche sich auf der in der Revolution eingeschmolzenen Einrahmung befunden habe, entnimmt daraus das Entstehungsjahr 1455 und behauptet, dass nach einer in den Klosterurkunden enthaltenen Notiz ein „Ouvrier de Valenciennes" diese Arbeit ausgeführt habe, wodurch er den oben bereits ausführlich erwähnten Simon Marmion bezeichnet glaubt.

[2]) Waagen, Handbuch I. 100, erklärt sie für Jugendwerke des Dierick Bouts, was mir nicht wahrscheinlich ist.

Fürsten und seines Hofstaates dar und zeigt in der Zeichnung und Charakteristik der zahlreichen Figürchen, sowie in der Anordnung des perspectivischen Raumes einen bedeutenden Meister, entspricht aber keinem der uns bekannten so völlig, dass man es ihm zuschreiben dürfte [1]. [Am nächsten möchte es dem Dierick Bouts stehen. Vgl. oben S. 230.]

Dasselbe gilt von einem sehr merkwürdigen, angeblich aus Tongerloo stammenden Bilde, welches sich jetzt im Museum zu Lille befindet. Es scheint der Flügel eines Altars zu sein und enthält eine Darstellung des Brunnens des Lebens, aber in eigenthümlicher Auffassung. In einer weiten Landschaft mit phantastisch gebildeten Felsen und üppigem, von Blumen und Edelsteinen leuchtendem Graswuchs sieht man nämlich einen zierlichen gothischen Springbrunnen mit einer davon abwärts fliessenden Quelle. Zu diesem Brunnen wandern dann auf verschiedenen Höhen fünf Gruppen von fast unbekleideten Auserwählten, jede von einem Engel geführt, während man weiter oben einzelne Gestalten sieht, die ohne Zweifel, nachdem sie aus jenem Brunnen getrunken, höher hinaufsteigen und endlich oben auf der Höhe des Berges an den Eingang des Paradieses gelangen, der hier freilich nur durch ein glänzendes Licht, wie durch eine Oeffnung des Himmels angedeutet ist [2].

Die zahlreichen kleinen Bilder, welche der Anonymus des Morelli in den Sammlungen der Cardinäle Bembo und Grimani in Padua

---

[1]) Waagen im Kunstblatt 1851 S. 236 und in Treasures of Art, II. 263 schrieb es in Uebereinstimmung mit Passavant dem Justus von Gent, dann aber im Handbuch I. 101 dem Dierick Bouts zu, eine Annahme, die mir unbegründet scheint. Auch Crowe a. a. O. I. 153 und E. Förster, Gesch. der deutschen Kunst II. 82 wagen keinen Meister zu nennen. Jules Helbig, Histoire de la peinture au pays de Liège (in den Mémoires de la Société libre d'émulation de Liège 1872) stellt die Vermuthung auf, dass der Gegenstand des Bildes die Bestattung des h. Hubertus in St. Peter zu Lüttich sei und das Bild von dort herstamme. Es fehlt aber dafür an jedem Beweise.

[2]) Waagen, der es noch im Besitze des Kunsthändlers Nieuwenhuys in Brüssel sah, schrieb auch dies Gemälde dem Justus von Gent zu (Kunstblatt 1847 Nr. 47), setzte es also in eine Klasse mit den Bildern, die, wie wir jetzt wissen, dem Dierick Bouts gehören. Michiels (III. 140), der es bereits in Lille vorfand und ausführlich beschreibt, findet darin „le génie mystique d'Hubert van Eyck", was ihm dann genügt, es dem völlig unbekannten Johann van der Meire als vermeintlichem Schüler Hubert's van Eyck (vgl. oben S. 201) zu überweisen. Ich selbst habe leider das Bild nicht gesehen und kenne kein andres sachverständiges Urtheil über dasselbe. Vorläufig wird die Kühnheit zahlreicher, nackter Gestalten von vortrefflicher Modellirung (Waagen), welche an das Danziger Bild erinnern (Michiels), es rechtfertigen, dass ich es bei den Zeitgenossen Memling's erwähne.

und Venedig sah, und die dort den Namen Memling's führten (salvo el vero, setzt der vorsichtige Beschreiber hinzu), sind jetzt verschollen, können aber als Beweis dienen, wie oft seine beliebte Weise nachgeahmt wurde[1]).

Zwei sehr geschickte Nachahmer Memling's lernen wir auf einem auf beiden Seiten bemalten miniaturartigen, sehr reizenden Diptychon im Museum zu Antwerpen kennen. Jede beider Seiten zeigt, wie die Wappen beweisen, einen Geistlichen der in der Nähe von Brügge gelegenen Dünenabtei, knieend in Anbetung vor einer auf der zweiten Tafel dargestellten heiligen Gestalt. Die eine dieser Gestalten, Christus in weissem Gewande, trägt die Jahreszahl 1499, scheint aber von anderer Hand als die anderen Tafeln, namentlich als die, welche eine überaus liebliche Madonna mit dem Kinde in einer reichen, in sorgfältigster Perspective gezeichneten gothischen Kirche enthält, und als die des einen knieenden Abtes, welche auf einer Console ein Monogramm, anscheinend mit den Buchstaben C. H. enthält[2]). [Die Madonna ist wohl von dem Bildchen Jan van Eyck's aus der Suermondt'schen Sammlung, jetzt in Berlin, stark beeinflusst.]

Zum Theil lassen diese anonymen, dem Memling verwandten Bilder schon Abweichungen von seiner Weise erkennen. Dies scheint der Fall bei dem Bilde der Bathseba im Museum zu Stuttgart, das von Einigen dem Roger van der Weyden, von Anderen Memling zugeschrieben wird. Es ist offenbar eine lebensgrosse Naturstudie, welcher der Maler durch Hinzufügung einer Dienerin und des Hintergrundes mit dem lauschenden König den Charakter einer Historie gegeben hat, dabei aber in alterthümlicher Zeichnung, der flandrischen Schule verwandt, und mit einer Farbenbehandlung, die jene beiden älteren Meister ausschliesst und einen Nachfolger Memling's mit einer von ihm abweichenden naturalistischen Tendenz zeigt. [Bei näherer Untersuchung des ungünstig hängenden, sehr merkwürdigen Bildes muss man doch wohl wieder Waagen beipflichten, der es Memling zuschrieb.]

---

[1]) Vgl. Morelli Notizie etc. S. 17. 74 ff. Ein Altärchen mit der Anbetung der Könige und den Bildnissen der Stifter, das an Memling erinnerte, fand Eitelberger (Jahrbuch d. k. k. C. C. Band V. 274) im Domschatze zu Ragusa.

[2]) Die Vermuthung, dass das Bild des Heilandes von anderer Hand sei, als die anderen, spricht auch Harzen im Archiv für die zeichnenden Künste Band IV. (1858) S. 18 aus. Mir schien dies mit 1499 bezeichnete Bildchen älter und die Verfasser des Katalogs des Antwerpener Museums (Nro. 37—40) müssen derselben Ansicht gewesen sein, da sie ohne weitere Bemerkung die Nachricht geben, dass von den beiden Geistlichen, zufolge ihrer Wappen, der eine, der erst 1519 zu dieser Würde bekleidete Abt, der andere sein Coadjutor sei.

Noch deutlicher ist die Abweichung bei einem andern Bilde. In der einsam gelegenen Kirche S. Lorenzo an der genuesischen Riviera di Levante zwischen Ruta und Rapallo entdeckte ich ein Altarwerk von niederländischer Arbeit, bei welchem die Vermuthung, dass es von einem Zeitgenossen Memling's herrühre, durch eine Inschrift bestätigt wird[1]. Die drei vorhandenen Tafeln enthalten die Hochzeit zu Cana, die Kreuzigung des Apostels Andreas und die Auferweckung des Lazarus; die erste derselben ist auch auf der Rückseite bemalt und zwar mit der Darstellung des Sündenfalls[2]. Auf ihr findet sich die Inschrift: Hoc opus fieri fecit Andreas de Costa anno 1499, Brugis, während eine neben dem Bilde eingemauerte Marmortafel uns belehrt, dass zwei Mitglieder der Familie de Costa, der Presbyter Laurentius und jener Andreas im Jahre 1485 diesen Altar gestiftet hätten, und jener dazu das Tabernakel von Marmor und Silber (welches nicht mehr vorhanden, sondern durch neuere Arbeit ersetzt ist) geschenkt habe. Das Jahr 1499 giebt also wahrscheinlich die Zeit der Vollendung des Bildes, dessen Ausführung sich verspätet hatte. Der ungenannte Zeit- und Zunftgenosse Memling's liebt, wie dieser, tiefe, reich ausgeführte landschaftliche Hintergründe, aber er zeichnet unvollkommener und unterscheidet sich von ihm in der Gefühlsweise. Die ruhige, sinnige Stimmung, die Memling's Bilder so anziehend macht, ist einer mehr bewegten gewichen. Die Landschaft ist mit Einzelheiten, phantastisch gebildeten Felsen, Schiffen, Häusern und dergleichen überladen, die Tracht hat den Charakter edler Einfachheit, den sie bei Memling meistens hatte, verloren und schliesst sich enger an die damalige barocke Mode an, die Bewegungen der Gestalten bezwecken eine dramatische Lebendigkeit, für welche die Zeichnung nicht ausreicht. Es ist nicht mehr der Geist der bisherigen Schule, der hier spricht, sondern ein fremder neuer Geist, der des beginnenden sechszehnten Jahrhunderts, der hier nach einer Form sucht.

Neben diesen unbekannt gebliebenen Nachahmern Memling's können wir dann endlich einen bedeutenden Künstler nennen, dessen Geschichte und Werke erst seit kurzer Zeit durch die Bemühungen unserer Forscher ermittelt sind[3]. Es ist Gerhard David, der Sohn

[1] Vgl. meine Anzeige im D. K. Bl. 1857 S. 459. Eine Abbildung giebt E. Förster, Denkmale, Band VI. S. 71.

[2] Es ist nicht, wie Förster a. a. O. sagt, ein Triptychon: die drei Tafeln sind gleicher Grösse und es war ohne Zweifel eine vierte vorhanden, welche in Verbindung mit der ersten das Ganze zu schliessen gestattete.

[3] Die Ermittelung der urkundlichen Beweise ist das Verdienst von James

eines gewissen Johann David in Oudewater, wahrscheinlich bald nach der Mitte des Jahrhunderts geboren, seit 1484 aber Mitglied der Malergilde zu Brügge, in welcher er schon 1488 und dann wiederholt Ehrenämter bekleidete. Er starb daselbst 1523 mit Hinterlassung einer bereits verheiratheten, volljährigen Tochter. Van Mander erwähnt ihn unter dem Namen Gerhard von Brügge mit einer kurzen Bemerkung, Guicciardini und Vasari scheinen nichts von ihm gewusst zu haben [1]). Die archivalischen Nachrichten beweisen, dass er als ausgezeichneter Künstler anerkannt und berühmt war, und seine noch erhaltenen und durch die neueren Forschungen erwiesenen Bilder bestätigen dies vollkommen. Zu diesen Bildern gehört vor Allem eines, das sich jetzt im Museum zu Rouen befindet, aber unzweifelhaft aus dem im Jahre 1785 aufgehobenen Kloster der Carmeliterinnen zu Brügge stammt. Ein im Jahre 1537 aufgenommenes Inventar dieses Klosters und seiner Kirche erzählt ausführlich, dass das schöne Bild des Hauptaltars im Jahre 1509 von Meister Gerhard gemalt und dem Kloster geschenkt sei. Die fernere Geschichte des Bildes ist vollkommen festgestellt; es blieb bis zur Aufhebung des Klosters an seiner Stelle, wurde dann in Brüssel mit der Angabe seines Ursprungs aus jenem Kloster öffentlich verkauft, gelangte 1803 aus der Sammlung des Ansteigerers in das Magazin des Louvre und wurde von hier aus im Jahre 1805 dem Museum zu Rouen überwiesen. Es zeigt in genauer Uebereinstimmung mit der Beschreibung in jenem Inventar vom Jahre 1537 „die Jungfrau mit dem Kinde", welches eine Traube hält (Fig. 23), zur Seite zwei Engel (Cither und Geige spielend) und eine grosse Zahl von

Weale, der die Resultate zunächst im Katalog des Museums der Akademie zu Brügge 1861 S. 26, dann nach weiteren Entdeckungen in der Zeitschrift Le Beffroi Vol. I. p. 223, Vol. III. p. 334 ff. und in der Gazette des Beaux Arts Vol. XX. p. 542, Vol. XXI. p. 489 ff. publicirt hat. Vgl. auch Michiels IV. 131 ff., der die Nachrichten sehr vollständig zusammenstellt, freilich fast ohne Andeutung der Quellen.

[1]) Wenn Guicciardini (Antwerp. 1582 p. 151) — und nach ihm Vasari (XIII. 153) unter den vorzüglichen Miniaturmalern neben Simon Beninc u. A. auch einen Gerhard nennen, so ist man nicht berechtigt, dies (wie häufig geschehen) auf Gerhard David zu beziehen, vielmehr ist wahrscheinlich Gerhard Horebout gemeint, da dieser vorzugsweise als Miniaturmaler berühmt war. Van Mander unterscheidet beide Künstler sehr deutlich, indem er (fol. 201, 205) Gerhard Horebout als Gerhard von Gent, unsern Gerhard aber (von dem er nichts weiter wusste, als dass Peter Pourbus ihn als einen ausgezeichneten Maler gerühmt habe), als Gerhard von Brügge bezeichnet. Wenn Waagen (Handbuch I. 140 ff.) die dem Gerhard David gehörigen Bilder dem Gerhard Horebout zuschrieb, so war das nicht eine Verwechselung, sondern (da der Name Gerhard David's damals noch unbekannt war) eine von der Namensähnlichkeit unabhängige Hypothese.

Fig. 23.

Madonna mit Heiligen, von Gerhard David. Rouen.

heiligen Jungfrauen alle reich geschmückt, meistens mit Büchern in der Hand). Hinter diesen steht auf der einen Seite ein Mann, auf der andern eine Frau in bürgerlicher Tracht, jenes vielleicht der Maler selbst als Stifter des Gemäldes, diese vielleicht die in jenem Inventar genannte Frau, welche die Tafeln dazu geschenkt hatte. Die Figuren reichen bis an den Rand und bedurften keines Hintergrundes. Das Bild (7 Fuss 4 Zoll breit, 4 Fuss 1½ Zoll hoch) ist in jeder Beziehung meisterhaft, von vortrefflicher Zeichnung und Modellirung, von warmer, leuchtender Farbe, aber in jeder Beziehung weich gehalten, ohne starke Gegensätze[1]). Die Züge der Heiligen zeigen deutlich eine ideale Tendenz, sie geben den Ausdruck der Reinheit und Anmuth, einer seligen Ruhe und Befriedigung und erinnern an Memling's Vermählung der h. Katharina; aber sie unterscheiden sich durch die Vorliebe für einen besondern Typus, der bei der Jungfrau Maria und dem Kinde den Charakter des Porträtartigen trägt.

Von einer andern Seite lernen wir unsern Meister auf zwei zusammengehörigen Tafeln in der Akademie zu Brügge kennen. Zufolge der Rechnungen der städtischen Verwaltung erhielt er zu verschiedenen Malen in den Jahren 1487/88, 1491, 1498/99 Zahlungen „für gewisse Schildereien, von ihm gemalt in der Schöffenkammer". In der Akademie zu Brügge befinden sich nun zwei aus dem dortigen Rathhause stammende Tafeln, welche die Bestrafung eines ungerechten Richters, mithin einen Gegenstand darstellen, wie ihn die damalige Sitte für Gerichtszimmer forderte, und von denen die eine in ziemlich grosser Inschrift die Jahreszahl 1498 trägt. Man kann bei dieser Uebereinstimmung der Daten und des Gegenstandes nicht zweifeln, dass diese Bilder zu den in jenen Rechnungsnotizen erwähnten gehören, auch entdeckt man auf ihnen trotz der grossen Verschiedenheit des ersten Eindrucks die stylistische Verwandschaft mit jenem ersten beglaubigten Bilde[2]). Wir haben schon früher gesehen, dass man es liebte, diesen warnenden Bildern der Gerichtssäle stets andere geschichtliche Thatsachen zum Grunde zu legen. In Brüssel und

---

[1]) Eine sehr gute Abbildung giebt Förster in seinen „Denkmalen", das letzte Blatt des Werkes, wonach unser Holzschnitt gefertigt ist.

[2]) Der Name des sonst unbekannten Anton Claissens, welcher dem Bilde lange (vielleicht zuerst von Descamps in seinem Reisewerke) beigelegt wurde, entbehrt jeder Begründung und beruht auf irgend einem Missverständnisse. Siret im Journal des beaux arts Vol. XI. p. 52, 53 erhebt Bedenken gegen die Beziehung der betr. Rechnungsnotizen auf unsere Tafeln. Indessen scheinen sie aus den von Weale im Beffroi Vol. III. p. 334 dagegen geltend gemachten Gründen nicht erheblich.

Löwen hatte man mittelalterliche Sagen gewählt, hier ist es eine Erzählung Herodots; der König Kambyses lässt dem bestochenen Richter die Haut abziehen und mit derselben den Richterstuhl, zur Warnung für seine Nachfolger, bekleiden. Auf dem ersten Bilde sieht man die Gerichtshalle; Kambyses, von seinem Hofstaate begleitet, spricht mit zorniger Miene das strenge Urtheil aus, während der Richter auf seinem Sitze von einem Knechte ergriffen wird. Im Hintergrunde der offenen Halle sieht man in der Strasse die vorhergegangene Bestechung: ein Mann steckt dem Richter einen Beutel mit Geld zu. Das zweite Bild enthält die Vollstreckung des königlichen Urtheils. Der ungerechte Richter liegt nackt auf dem Tische ausgestreckt unter den Händen von vier Henkern, die mit ihren Messern an ihm arbeiten. Der König wiederum mit seinem Gefolge wohnt dem schauderhaften Schauspiele bei. Im Hintergrunde sieht man bereits den Stuhl überzogen und den neuen Richter, nach Herodot den Sohn des bestraften, darauf sitzend. Der Maler hat sich bemüht, den Zweck der Abschreckung durch möglichst energische Behandlung vollkommen zu erreichen. Das Colorit ist sehr viel kräftiger als auf jenem andern Bilde, die Gesichtszüge sind scharf und sprechend, die Formen stark accentuirt, fast hart. Der Körper des verbrecherischen Richters ist sehr ausgeführt und beruht auf Studien, die über Memling hinausgehen. Das Bein ist grösstentheils von der Haut entblösst und das rothe Fleisch mit widerlicher Wahrheit dargestellt. Aber auch die ruhigeren Gestalten scheinen Porträts, und alle Einzelheiten sind mit einer fast kleinlichen Naturtreue geschildert. Das ist allerdings in Beziehung auf die höchsten Zwecke der Kunst ein zweifelhaftes Verdienst, aber es sichert diesen Bildern eine fesselnde Wirkung. Die französischen Commissarien fanden sie der Aufnahme in das Napoleonische Museum zu Paris würdig, und man bemerkte hier, dass der grosse Haufe, wie er sich zu Hinrichtungen drängt, auch vor diesen Bildern vorzugsweise verweilte. Bemerkenswerth ist, dass neben dem extremen Naturalismus sich hier die ersten leisen Spuren eines italienischen oder antiken Einflusses finden. An der Wand der Halle auf dem ersten Bilde sieht man zwei Medaillons mit anscheinend plastischen Darstellungen allegorischen oder mythologischen Inhalts und an einem Friese sind Genien angebracht, welche Fruchtschnüre halten[1]).

[1] Ausserdem werden unserm Meister in alten Nachrichten einige Werke von geringerem Werthe zugeschrieben. So zwei Aquarelle in der Akademie zu Brügge, die Predigt Johannis' und die Taufe Christi, deren alter Rahmen auf seiner Rück-

Einige andere, theils noch in Brügge befindliche, theils erweislich von daher stammende Bilder, die man unserm Meister zuschreiben wollen, sind weder als solche beglaubigt, noch von überzeugender Verwandschaft mit jenen ebenerwähnten, zuverlässigen Werken seiner Hand[1]. Dagegen findet sich eine solche bei zwei anderen Gemälden, über deren Herkunft wir zwar keine urkundliche Nachricht haben, die aber von hohem künstlerischem Werthe sind. Das erste derselben ist ein Flügelaltar von mässiger Grösse in der Akademie zu Brügge, der lange als eines der Meisterwerke Memling's galt. Auf der Mitteltafel (Höhe 4 F., Breite ungefähr 3 F.) im Vorgrunde die Taufe Christi; dieser nur mit einem Schurze bekleidet, im Jordan stehend, während Johannes auf einem vorspringenden Felsstücke knieend die heilige Handlung verrichtet. Weiterhin in der mit poetischem Sinne reich ausgeführten Landschaft unter schattigen Bäumen auf der einen Seite Johannes vor zahlreich versammeltem Volke predigend, auf der andern derselbe seinen Jüngern den herannahenden Heiland zeigend. Ganz hinten in bergiger Gegend eine Stadt. Auf den Flügeln knieen in der fortgesetzten Landschaft hier der Stifter mit

---

seite in Schriftzügen des 16. Jahrhunderts den Namen Meester Geerart van Brügghe und eine Preisangabe trägt. Nur die Landschaft erinnert einigermaassen an ihn. Ein Flügelbild in der Kapelle des heiligen Blutes in Brügge, die Kreuzabnahme darstellend, das nach Weale in einer nicht näher bezeichneten Urkunde als ein „köstliches Stück“, gemalt von dem „berühmten Meister Gerhard von Brügge“, aufgeführt wird, ist in seinem jetzigen Zustande kaum seiner würdig zu halten. Endlich trägt ein gezeichnetes Porträt in der Bibliothek zu Arras (das im Beffroi Band I. nachgebildet ist) wiederum in Schriftzügen aus der Spätzeit des 16. Jahrhunderts die Aufschrift: Maistre David paintre excellent. Ob damit Gerhard gemeint und ob das Porträt sein eignes ist, muss dahingestellt bleiben.

[1]) Dahin gehört 1) ein Triptychon in der Kapelle des h. Blutes in der Kirche St. Basile zu Brügge, die Grablegung darstellend, gut componirt, aber in schlechter Erhaltung. [Damit ist offenbar die in der vorigen Anm. besprochene „Kreuzabnahme“ gemeint, da in der Kapelle des h. Blutes nur eine einzige Darstellung dieser Art vorhanden. Das Bild ist nicht von David, oder bis zur Unkenntlichkeit übermalt.] 2) eine ähnliche Darstellung desselben Gegenstandes, ehemals in der Weyer'schen Sammlung zu Köln, 3) die Hochzeit zu Cana, jetzt im Louvre Nro. 596, vermuthlich im Jahre 1519 für die Kapelle der Brüderschaft des h. Blutes in Brügge gemalt. [Ist ein sehr edles Werk und gewiss von ihm.], 4) der Flügel eines Altarbildes aus dem Dome zu Brügge, S. Donatian, wahrscheinlich vom Jahre 1501, zuletzt im Besitze des Kunsthändlers White zu London. Vgl. darüber Weale im Beffroi III. 342. Er bezieht sich überall auf urkundliche Nachrichten, von denen jedoch die von ihm auf die Bilder 3 und 4 bezogenen, abgesehen von anderen Zweifeln, keine Andeutung über die Person des Malers geben, und die von dem zuerst genannten Bilde sprechende, welche allerdings den Namen des „berühmten Meisters Gerhard von Brügge“ nennt, nicht näher ihrer Zeit und ihrem Ursprung nach bezeichnet ist.

einem Sohne, dort seine Gattin mit vier Töchtern, beide Gruppen von Schutzheiligen begleitet. Auf den geschlossenen Aussenseiten der Flügel sieht man die Jungfrau mit dem Kinde sitzend, davor eine Frau mit einem etwa fünfjährigen Kinde knieend. Eine allgemeine Verwandschaft mit Memling's Bildern war nicht zu verkennen; bei näherer Kenntniss der flandrischen Schule fand man jedoch auch Verschiedenheiten, die es bedenklich machten, ihm das Werk zuzuschreiben. Waagen war es, der diesen Zweifel zuerst aussprach. Er fand hier eine andere Gefühlsweise, einen abweichenden Charakter der Köpfe, eine andre mehr auf das Detail der Natur, auf die Verschiedenheit der Baumarten und der einzelnen Blumen eingehende Behandlung des Landschaftlichen, eine genauere Beobachtung der Luftperspective, einen weicheren Vortrag des Pinsels. Er stellte daher dies Werk mit einer Reihe von anderen zusammen, in denen er dieselbe Hand zu erkennen glaubte und unter denen sich auch jene beiden obenerwähnten Bilder, das von Rouen und das aus der Geschichte des Kambyses, befanden, deren Urheber damals noch nicht bekannt war. Diese Ansicht war so wohl begründet und so überzeugend, dass sie mehr und mehr die Zustimmung der Sachverständigen erhielt[1]). Dazu kam dann, dass es dem eifrigen Forscher James Weale gelang, die Herkunft des Bildes und die Geschichte der stiftenden Familie zu ermitteln und durch dieselbe mit Rücksicht auf das Alter der porträtirten Kinder festzustellen, dass es erst um das Jahr 1508, also lange nach Memling's Tode gemalt ist[2]). Für die Urheberschaft Gerhard's ist aber die grosse innere Uebereinstimmung des Werkes mit dem in Rouen und besonders die Wiederkehr des weiblichen Gesichtstypus, der auf letzterem vorherrscht, entscheidend[3]).

Mit ganz gleicher Sicherheit kann man ihm zwei kleine Bilder zuschreiben, welche beide die Madonna mit dem Kinde in reicher Landschaft und in Gesellschaft von mehreren weiblichen Heiligen darstellen, das eine in der Pinakothek zu München, das andre im

---

[1]) Waagen, im Kunstbl. 1847 S. 211, dehnte nach der Gewohnheit der damaligen Forscher seine Vermuthung auf eine zu grosse Zahl von Bildern aus und irrte, indem er sie dem Johannes Gossaert (Mabuse) zuschrieb. Vorsichtiger waren Crowe und Cavalcaselle bei ihrer Zustimmung S. 274 der englischen Ausgabe, Band II. S. 52 der französischen.

[2]) James Weale, Catalogue du Musée de l'Acad. de Bruges, 1861 S. 64.

[3]) Michiels, Vol. IV. p. 149 bestreitet diese Aehnlichkeit, während er sie Vol. II. p. 357 bei Besprechung des Bildes von Rouen, dessen Autor man damals noch nicht kannte, ausdrücklich geltend gemacht hat.

Besitze des Grafen Arco-Valley daselbst befindlich. Gesichtszüge und Motive erinnern auf das Lebendigste an das Bild von Rouen. [Sind wohl nur Copieen oder Werke von Nachahmern, ein ächtes Exemplar dieser Darstellung befindet sich in der Academie di S. Luca zu Rom. In der Pinakothek zu München ist (Fig. 24) dagegen gewiss von Gerhard David die dem Horebout zugeschriebene Anbetung der

Fig. 24.

Die Anbetung der Könige, von Gerhard David. München.

Könige, wovon eine veränderte und noch schönere Wiederholung in der Galerie zu Brüssel unter dem Namen van Eyck.] Grosse Verwandschaft mit unserm Meister zeigen eine sehr schöne, dort früher dem Memling zugeschriebene Madonna im Museum zu Darmstadt (Nr. 189), und einige andere kleinere Bilder[1]), dann aber zwei sehr interessante Werke.

Das eine derselben befindet sich im Municipalpalast zu Genua[2])

[1]) S. darüber James Weale in der Gazette des Beaux Arts Band XXI. p. 489 ff. und im Beffroi III. p. 345 und Waagen, Handbuch I. 140 ff., dem ich übrigens keineswegs beipflichten kann, wenn er die Kreuzigung im Museum zu Berlin Nro. 573 demselben Meister zuschreibt.

[2]) Abbildung in E. Förster's Denkmalen der Bildnerei etc., Band VI. S. 21.

und besteht aus drei zusammengehörigen Tafeln. Auf der mittlern die Jungfrau mit dem Kinde unter einem gothischen Baldachin (5 F. 2 Z. hoch, 2 F. 11 Z. breit), auf den Seitentafeln der h. Hieronymus in Cardinalstracht mit seinem Löwen und ein Heiliger im schwarzen Mönchskleide und mit dem Krummstabe des Abts ohne weiteres Attribut, höchst wahrscheinlich St. Benedictus [1]. Die Madonna und das Kind, jene mit lang herabfallenden Haaren, dieses mit der Traube in der Hand, sind fast eine Wiederholung aus dem Bilde von Rouen, nur dass Maria hier nicht, wie dort, eine Krone trägt. Das ganze Bild zeigt den Schönheitssinn, den trefflichen Faltenwurf, die kräftige Farbe, und endlich die weiche Pinselführung, wie das von Rouen, man darf es daher ohne Bedenken für ein Werk desselben Meisters, nicht etwa eines Nachahmers, halten.

Noch merkwürdiger ist das zweite Werk, ein Triptychon von kleinen Verhältnissen, also zu einem Hausaltar bestimmt, jetzt im Besitze des Kunsthändlers Artaria in Wien [2]. Auf dem einen Flügel finden wir wiederum, wie in Genua, den h. Hieronymus und zwar mit gleichen Gesichtszügen, gleicher Tracht und ähnlichen Motiven, jedoch nicht als völlige Wiederholung, sondern mit kleinen Veränderungen und in Gesicht und Haltung mit Spuren fortgeschrittenen Alters. Das andere Flügelbild, der h. Antonius von Padua im Franciscanerkleide und auf der aufgeschlagenen Bibel das Christkind tragend, ist weniger bedeutend, giebt aber keinen Grund, die Identität des Meisters zu bezweifeln. Auch die Mitteltafel entspricht ihm in ihrer technischen Behandlung vollkommen, zeigt ihn aber von einer ganz andern Seite, als seine anderen Bilder. Gegenstand der Darstellung ist der Sieg des h. Michael über Satan und seine Rotte. In wilder Gebirgslandschaft sehen wir den Erzengel mit ausgebreiteten Flügeln über den Flammen des Abgrundes schweben. Er ist in priesterlichem Gewande, aber die Linke mit dem Schilde, die Rechte mit dem als Lanze dienenden Kreuze bewaffnet, das entblösste Haupt von dichtem, herabfallendem Haarwuchs geschützt. Sein Antlitz ist von vollendeter aber strenger Schönheit, sein Blick ernst, der Stoss seiner Lanze, wie die meisterhaft gezeichnete Hand anzeigt, kräftig. Die bösen Geister haben, wie es scheint, sich in den

[1] Förster a. a. O. nennt ihn Antonius von Padua; dieser war aber Franciscaner und ist durch das schwarze Kleid ebenso wohl, als durch den Stab ausgeschlossen.

[2] Abbildung des ganzen Hausaltars bei E. Förster, Denkmale der Bildnerei VI. zu S. 77. Vgl. Waagen, Wien I. 333.

Falten seines schweren tief herabhängenden Mantels zu bergen gesucht, und treten nun, durch den Stoss seiner Lanze bedrängt, mit ihren schreckenden, trotzigen Gestalten hervor. Nach dem Vorgange des Mittelalters sucht auch unser Meister, wie der des Danziger Bildes, den Charakter des Diabolischen durch Entstellung der menschlichen Gestalt und willkürliche Verbindung fremdartiger Körpertheile auszudrücken. Aber während diese Phantasiegebilde sonst überwiegend in der Zusammenstellung menschlicher und thierischer Glieder bestehen und dadurch einen Ausdruck des Täppischen und Rohen erhalten, der an das Komische streift, sind sie hier durchaus ernst und geben, besonders da, wo sie nichts Thierisches, sondern nur menschliche Formen aber in widernatürlicher Verbindung zeigen, ein bedeutungsvolles, schreckendes Bild sündhafter Verkehrung. So kommt hier, um ein Beispiel anzuführen, ein wohlgebildeter und wohlgenährter menschlicher Kopf von grosser Porträtwahrheit vor, bei dem man etwa an einen feisten Mönch oder Prälaten denken könnte, der aber schon durch den starren Blick der grossen Augen und durch die aufgeworfene Unterlippe einen bösartigen, gewaltsamen Ausdruck erhält, und dem dann endlich aus dem nackten Schädel ein menschlicher Arm herauswächst. Auch die anderen teuflischen Gestalten, selbst die thierischen, sind nicht eigentlich unschön: sie isoliren sich nicht, sondern bilden durch den Ausdruck des Wilden und Bösen einen nothwendigen, ergänzenden Gegensatz zu der wunderbar schönen aber strengen und zornigen Erscheinung des Erzengels. Die Gruppe dieses überweltlichen, so frei und sicher schwebenden Kampfes wird erst dadurch ein Ganzes von seltener, erhabener Schönheit, durch den Schwung des Gedankens und die Kühnheit und Sicherheit der Zeichnung gleich ausgezeichnet. Sie füllt fast das ganze Mittelbild, so dass man daneben nur im Hintergrunde ganz oben Gott Vater und etwas tiefer in weiter Entfernung eine andre Scene des Kampfes zwischen Engeln und Dämonen sieht. Die Landschaft der Mitteltafel ist auch auf den Flügeln fortgesetzt, so dass die Wirksamkeit der kirchlichen Heiligen gleichsam als eine Fortsetzung jenes vorweltlichen Kampfes erscheint. Auch die Aussenseiten der Flügel sind bemalt: in leicht angedeuteten Mauernischen sehen wir hier einen Ritter mit Hut und Mantel in einer Stahlrüstung, wie man sie an der Grenze des 15. und 16. Jahrhunderts trug, dort eine bürgerlich gekleidete, fromm blickende Frau mit einem Knaben an der Hand. Man könnte geneigt sein, darin Porträts der Familie des Bestellers zu vermuthen. Aber der Ritter trägt ungewöhnlicher Weise Bogen und Pfeile, wie man sie dem h. Sebastian als Zeichen

seiner Todesart beizugeben pflegt, und der Knabe scheint durch die Nägel in seiner Hand auch als Märtyrer bezeichnet. Vielleicht also, dass wir hier mit einer allerdings in der flandrischen Schule nicht gewöhnlichen Vermischung den Stifter und die Seinigen in der Tracht und mit den Insignien ihrer Schutzheiligen dargestellt sehen [1]).

Wir müssen hier die Geschichte der altflandrischen Schule schliessen. Von den Tagen der Brüder van Eyck an hatte sie sich fast ein Jahrhundert in bewundernswerther Uebereinstimmung und in unverminderter Frische erhalten. Immer machten sich individuelle Anschauungen und neue Bestrebungen geltend, aber nicht als stürmische Neuerungen, welche das ruhige Wachsthum störten, sondern nur als leichte Bewegungen der Luft, welche die Atmosphäre reinigten und die Beständigkeit der Witterung erhielten. Wenn Roger van der Weyden und Dierick Bouts von der Geistesrichtung der Brüder van Eyck freilich in sehr mässigem Grade abwichen, so sind ihre Schüler Memling und selbst Gerhard David wieder ganz die Geistesverwandten jener Stifter der Schule. Mit dem Anfange des sechszehnten Jahrhunderts, noch vor dem Tode des letztgenannten Meisters, bei seinen um wenige Jahre jüngeren Landsleuten und Zeitgenossen machten sich aber Tendenzen geltend, die über die Grenzen jener Schule hinausgingen und in eine neue Epoche hinüber führen. Wir werden sie daher erst später im Zusammenhange mit dieser betrachten, nachdem wir zuvor die künstlerische Bewegung in den anderen Ländern zur Zeit und unter dem Einflusse dieser altflandrischen Schule beobachtet haben.

Für diese bleibt uns nur noch übrig, einen Blick auf die Wirkung zu werfen, welche die neuerfundene Oelmalerei auf die ältere Gattung der Miniaturmalerei ausübte. In gewissem Sinne kann man behaupten, dass beide Kunstzweige in einem inneren Gegensatze zu einander stehen. Je mehr Auge und Sinn sich an die breitere Technik und den leuchtenderen Glanz der Oelfarbe gewöhnten, je mehr die Consequenz dieser Malweise zur coloristischen Behandlung hinführte, desto mehr verliert die Miniatur an Interesse und Bedeutung. Während der Blüthe der altflandrischen Schule trat dies noch nicht ein; die Oelmalerei entfernte sich nur

[1]) [Vgl. über Gerhard David auch: Crowe und Cavalcaselle, Geschichte der altniederländischen Malerei, deutsche Originalausgabe von Anton Springer, S. 337 ff.]

langsam von der Miniatur; man liebte den Reiz der Phantasie und den Ausdruck der Behaglichkeit, welche die kleinen Dimensionen geben, man wollte noch immer eine Fülle der Dinge im engen Raum zusammendrängen. Auch bestanden die Ursachen noch immer, welche die Miniaturmalerei begünstigt hatten. Noch immer, auch nachdem die Buchdruckerei erfunden war, zog man die Handschriften vor, noch immer forderte der Luxus der Vornehmen Andachtsbücher mit reichem, malerischem Schmuck, während zugleich der wachsende Trieb nach Belehrung es mit sich brachte, dass man auch in historischen oder poetischen Werken malerische Illustrationen liebte. Philipp der Gute hatte die Liebhaberei für kostbare Bücher vom französischen Hofe mitgebracht und benutzte die Kräfte seines neuen Landes, um darin alles bisher Geleistete zu übertreffen. Seine Bibliothek galt schon in der Mitte seiner Regierung für die erste in Europa, und er besoldete beständig in verschiedenen Ländern Gelehrte, Uebersetzer und Schreiber, um sie zu vermehren[1]. Auch der kriegerische Karl der Kühne theilte diese Neigung, und die Grossen ihres Hofes folgten dem Beispiele ihrer Gebieter[2]. Die Bibliothèque de Bourgogne, jetzt mit der königlichen Bibliothek von Brüssel verbunden, verdankt dieser Liebhaberei den seltenen Reichthum von etwa zwanzigtausend, grösstentheils kostbar geschmückten Manuscripten, während auch andere Bibliotheken solche Werke besitzen, die zufolge ihrer Inschriften und Dedicationsblätter für den burgundischen Hof geschrieben sind. Es scheint nicht, dass die Meister ersten Ranges sich oft bei diesen Arbeiten betheiligten. Johann van Eyck erhält zwar zufolge der herzoglichen Rechnung ein Mal eine Zahlung für ein Andachtsbuch,

---

[1] David Aubert in der Einleitung zu seiner um 1443 für Philipp geschriebenen Chronique de Naples erzählt, dass dieser Fürst „en diverses contrées grands clercs, orateurs, et translateurs à ses propres gages" unterhalten habe. David Aubert selbst gehörte dazu und lieferte, wie sich nachweisen lässt, in den Jahren 1438 bis 1475 eine Reihe von umfangreichen Werken, welche darauf schliessen lassen, dass er die Arbeit nur dirigirte und zahlreiche Gehülfen dabei hatte. Vgl. Alwin Schultz in der Beschreibung der Bilderhandschrift des Froissard, Breslau 1869. Ein andrer Gelehrter, der ebenfalls zahlreiche Bücher für den Herzog fertig stellen liess und lieferte, war Magister Jehan Mielot (De Laborde, Ducs de Bourgogne, t. I. Nro. 1430, 1603, 1812, 1841); anfangs 1449 wird er für einzelne Uebersetzungen bezahlt, später bezieht er als Secretaire des Herzogs et translateur de ses livres festes Gehalt und zuletzt (1461) ist er Canonicus in Lille.

[2] „Les hystoires Martiniennes" (Nro. 9069 d. Bibl. de Bourgogne) waren Eigenthum des Charles de Croy, Comte de Chinay. Der reiche Louis de Gruithuyse hinterliess bei seinem Tode 1492 eine kostbare Sammlung, welche von seinen Erben an Ludwig XII. verkauft wurde und noch jetzt die Pariser Bibliothek ziert.

aber ausdrücklich als Erstattung des an einen Enlumineur bezahlten Betrages; er hatte also nur die Aufsicht übernommen[1]). Die, welche für eigne Miniaturarbeiten bezahlt werden, sind sonst unbekannte Namen, werden auch gewöhnlich nicht als Maler, sondern als Enlumineurs bezeichnet. Philipp der Gute bediente sich meistens eines Jehan Drieu — (auch Rieue oder Dreu geschrieben) und eines Jehan de Prestinien, beide mit dem Titel als Varlet de chambre und festem Gehalt zu Brügge wohnhaft[2]). Doch kommen auch Andere mit gleichen Dienstleistungen vor; darunter ein Jehan Wauquelin in Mons, nach dessen Tode (1453) ein Reitender mit den schwerwiegenden Bänden seiner Arbeit an Philipp nach Lille gesendet wird[3]). Karl der Kühne bediente sich besonders des Loyset Lyeder [nach Pinchart: Miniaturistes, enlumineurs etc. hiess er „Liédet"] und des Guillaume Wyelant [nach Pinchart l. c.: Vrelant, Vredelant oder Vreyland], beide Mitglieder der Schreibergilde zu Brügge; ihre Arbeiten sind zum Theil noch in der burgundischen Bibliothek[4]). Ihre Malereien, sowie die Mehrzahl der anderen flandrischen Miniaturen sind keinesweges grosse Kunstwerke, sondern tragen mehr den Charakter fabrikmässigen Betriebes. Sie bestechen und erfreuen das Auge durch ihre wohlgewählten, kostbaren Farben, durch die saubere Zeichnung, durch die genaue, naturalistische Ausführung von Blumen, Früchten, Perlen und ähnlichen Randverzierungen, auch wohl durch kleine humoristische Züge. Aber sie sind in der historischen Darstellung trocken und ohne tiefere geistige Bedeutung. Eine scharfe, zünftige Grenze zwischen den Malern und den Miniatoren scheint nicht überall bestanden zu haben. Die Malerzunft von Gent forderte, wie wir aus einer Entscheidung des Raths vom 13. Juni 1463 er-

[1]) Bei De Laborde a. a. O. Nro. 1234.

[2]) Daselbst Nro. 1336 und sonst in vielen Rechnungsvermerken. Beide besorgen auch das Einbinden der Bücher.

[3]) De Laborde Vol. II. Introd. p. LVI. nach Gachard's Mittheilungen aus den Rechnungen des Beamten im Hennegau. Die Bücher waren la tierche partie des Chroniques des Belges und la quarte partie des Chroniques de Froissart und enthielten 91 Cahiers. Auch der Magister Mielot scheint nicht bloss übersetzt, sondern auch seine Uebersetzungen mit Bildern geschmückt zu haben, De Laborde, Vol. I. S. 473 Nro. 1841 (pour ses peines — à y faire plusieurs histoires).

[4]) Vgl. De Laborde, I. Introd. S. 83. 85 und Waagen, D. K. Bl. 1850 S. 36. Von Wyelant rühren unter Anderem (De Laborde Nro. 1966) die Malereien im Vol. II. derselben Chronik des Hennegau, in deren Vol. I. das Titelblatt Anklänge an Roger van der Weyden hat und seiner eignen Hand nicht unwürdig scheint. Vgl. über Lyeder (oder Liédet, Nro. 1951 — 1962, über Wyelant Nro. 1966 — 1968 a. a. O.

sehen, auch von den Schreibern einen Beitrag zu ihrer Kasse, wenn sie Miniaturen lieferten, und der Rath gab ihnen theilweise Recht. Nur so lange die Schreiber bloss mit der Feder arbeiten, hat die Malerzunft keine Ansprüche an sie. Wenn sie dagegen „breitere Arbeit“, nämlich mit dem Pinsel, liefern, sollen sie ihr zahlen, jedoch nur ein Viertel des Beitrages ordentlicher Meister. Dies berechtigt sie aber nur zu Werken geringerer Art; denn wenn sie auch solche Malereien ausführen, wie man sie in Missalen und ähnlichen Büchern findet, müssen sie wirkliche Mitglieder der Malergilde werden[1]. Die Scheidung beider Thätigkeiten war daher keine feste; es mag oft vorgekommen sein, dass Künstler wechselten, dass sie, nachdem sie schon mit grösseren Bildern aufgetreten waren, es vortheilhafter fanden, sich später vorzugsweise der Miniatur zu widmen, oder dass sie, wenn sie mit dieser angefangen hatten, später sich auch in grösseren Malereien versuchten. Der oben erwähnte Simon Marmion, der schon 1453 ein grösseres Bild für die Rathsstube von Amiens gemalt hat, wird 1466 in den Rechnungen des Herzogs Philipp, dem er ein Breviar liefert, schlechtweg als „Schreiber“ (escripvain, demourant à Valenchiennes) bezeichnet und übte beide Thätigkeiten mit solchem Erfolge, dass der Verfasser seiner Grabschrift nicht weiss, welcher er den Vorzug geben soll. Auch besitzen wir eine ziemliche Anzahl von Handschriften, deren Miniaturen höheren Werth haben und auf die Mitwirkung von bedeutenderen Künstlern schliessen lassen.

Dahin gehören zunächst zwei Andachtsbücher des Herzogs von Bedford, der bekanntlich nach dem Tode seines Bruders Heinrich V. von England eine Zeitlang Regent von Frankreich war und seit 1423 durch seine Vermählung mit Anna von Burgund, Schwester Philipps des Guten, in nähere Beziehung zu diesem Hofe trat. Das erste derselben ist ein Missale, jetzt im Besitze von Sir John Tobin in Oak-Hill bei Liverpool; die oft vorkommenden Wappen des Herzogs und seiner Gemahlin beweisen, dass es für dieses Ehepaar, also nach ihrer Vermählung angefertigt ist, während eine darin enthaltene gleichzeitige Notiz ergiebt, dass es von demselben dem Könige Heinrich VI. bei seiner Krönung zu Paris im Jahre 1431 verehrt sei. Bei Weitem die meisten der vielen darin enthaltenen Vignetten schliessen sich noch dem Style des 14. Jahrhunderts an, nur die drei letzten, grösseren Bilder, welche die Bildnisse des herzoglichen Ehepaares mit ihren Schutzheiligen und eine allegorische, auf die Verbindung der französischen und englischen Krone bezügliche Darstellung enthalten,

[1]) Vgl. die ganze Verordnung bei de Busscher a. a. O. S. 107.

sind bedeutend besser und so vorzüglich, dass man sie den Brüdern van Eyck zuschreiben zu dürfen geglaubt hat[1]). Auch das Andre, ein Breviarium in Grossoctav in der grossen Bibliothek zu Paris, hat sich noch nicht ganz von der früheren Behandlungsweise entfernt, die Hintergründe der meisten Bilder sind golden oder schachbrettartig, andere jedoch in zierlicher, ganz landschaftlicher Ausführung. Aber die Figuren sind sehr lebendig und anmuthig, die Zeichnung ist oft geistvoll, die Köpfe zeigen schon das Bestreben nach grösserer Individualität und das Ganze verräth einen starken Einfluss der Brüder van Eyck, so dass man es wohl als ein Werk ihrer Schule bezeichnen kann[2]). Die Randverzierungen bestehen zum Theil noch im Geschmacke des vierzehnten Jahrhunderts aus leichten Zügen mit goldenem Blattwerk und eingemischten Figürchen. Oft aber enthalten sie schon Blumen und Früchte in grösserer, naturalistischer Ausführung, wie sie fortan immer mehr beliebt wurden.

Sehr viel bedeutender sind dann die 17 Blätter in der kaiserlichen Bibliothek zu Wien, welche, begleitet von einem kurzen Texte, die Geschichte der christlichen Könige von Jerusalem darstellen. Sie sind, wie Wappen und Devise ergeben, für Philipp den Guten und zwar nach der Stiftung des goldenen Vliesses (1430), jedoch vor 1447 gemalt, da sich in einem andern, in diesem Jahre geschriebenen Codex eine Copie aus jenem befindet. Es sind Bilder von grossem Verdienste, welche Uebung in historischer Composition verrathen, in schönster, landschaftlicher Ausführung und mit freier, meisterlicher Behandlung, und man darf hier wirklich annehmen, dass ein bedeutender Meister, vielleicht Roger van der Weyden, an den Vieles erinnert, dabei mitgewirkt hat[3]).

---

[1]) Abbildungen bei Dibdin: Bibliographical Decameron, I. p. 138 und Reminiscences of a literary life II. p. 973. Vgl. Waagen W. K. u. K. in England II. 382.

[2]) Waagen a. a. O. III. 351 ff. geht jedenfalls zu weit, wenn er die unmittelbare Betheiligung beider Brüder van Eyck und ihrer Schwester Margaretha annimmt und jedem von ihnen bestimmte Bilder zuweisen zu dürfen glaubt. Das Ganze trägt, obgleich man verschiedene Hände unterscheiden kann, denn doch das gleiche Gepräge gewerblicher Miniaturarbeit. Aber unter den Mitarbeitenden sind einige von besserer Begabung, welche durch die neuen Motive der Eyck'schen Schule angeregt, sie mit Lebendigkeit und Begeisterung vorzutragen verstehen. Die Entstehungszeit wird durch den Tod des Herzogs von Bedford (1435) begrenzt, und die unterlassene oder unvollendete Ausführung einiger Bilder, deren Stelle angedeutet ist, mag eben durch seinen Tod veranlasst sein. Waagen's Annahme der Entstehung um d. J. 1424 gründet sich bloss darauf, dass im Kalender die Berechnung der Schaltjahre mit diesem Jahre anfängt, was natürlich nicht entscheidend ist.

[3]) Vgl. Waagen im K. Bl. 1847 S. 194 und Kunstdenkmäler Wiens II. 40 ff.

Nicht ganz diesen Blättern gleichzustellen, aber doch sehr reizend und von ähnlichem Verdienste sind einige andere, sämmtlich inschriftlich oder zufolge des Dedicationsbildes für Philipp den Guten ausgeführte Werke. So der französische Ritterroman Gerhard von Roussillon, ebenfalls in der Hofbibliothek zu Wien (1447)[1]) und die Legende des h. Hubert in der k. Bibliothek im Haag, im Jahre 1458 von David Aubert geschrieben, dann in derselben Bibliothek ein Gebetbuch mit zahlreichen, zwar nur grau in Grau, aber mit höchster Feinheit des Ausdrucks, wahrscheinlich in den letzten Lebensjahren des Herzogs, der auf seinem Bilde schon greisenhaft aussieht, ausgeführten Bildchen. Sie erinnern einigermaassen an Memling's Auffassung. Nicht minder vortrefflich, aber in einem andern Style sind die 34, ebenfalls grau in Grau gemalten Bilder, in der zufolge der Schlussnotiz im Jahre 1457 auf Befehl Philipp's von Johann Mielot übersetzten und geschriebenen Legende der h. Katharina in der grossen Pariser Bibliothek[2]). Die Zeichnung ist schärfer, eckiger, die Falten sind mehr gehäuft, das Landschaftliche ist schwächer, als in den meisten besseren flandrischen Werken. Aber Anordnung, Ausdruck, Charakteristik sind meisterhaft und zeigen einige Aehnlichkeit mit den niederrheinischen deutschen Meistern, welche sich um diese Zeit unter dem Einflusse der flandrischen Schule bildeten. Bei manchen für Philipp gefertigten Handschriften sind die zahlreichen, im Innern des Buches ausgeführten Bilder fabrikmässig behandelt, während das Titelblatt, welches die Ueberreichung an den Herzog darstellt, von der Hand eines bedeutenderen Meisters und in sorgsamster Ausführung ist. So verhält es sich schon in der Geschichte der h. Helena (Mutter des h. Martin von Tours, Nro. 9967 der burgundischen Bibliothek, wo das die Ueberreichung im J. 1448 darstellende Blatt uns ein höchst lebendiges Bild des burgundischen Hoflebens giebt. So ferner in der gewaltigen Chronik des Hennegau (in derselben Bibliothek Nro. 9242—44), an der, wie wir oben gesehen, Jean Wauquelin in Mons im Jahre 1453 arbeitete und überhaupt schon die Zahl und Grösse der Bilder eine gleichmässige Durchführung erschwerte. Sie sind daher auch meistens sehr äusserlich und conventionell. Das Dedicationsblatt ist aber so vortrefflich und charakte-

---

[1]) Vgl. Waagen a. a. O. II. 44.

[2]) Mss. franc. Suppl. 540. 2 b. Waagen K. W. K. u. in Paris S. 359 ff. Bemerkenswerth ist, dass sich hier auch der Buchbinder (Stuuart Livin zu Gent) in besonderer Inschrift nennt. Man sieht, wie in jeder Beziehung das Selbstgefühl steigt.

ristisch, dass man geneigt sein möchte, es der eignen Hand Roger's van der Weyden, dem es augenscheinlich verwandt ist, zuzuschreiben.

Auch in einem für Karl den Kühnen, damals noch Grafen von Charolais, gefertigten, in der Bibliothek zu Kopenhagen befindlichen Gebetbuch ist das Titelblatt, welches ihn nebst seiner Gemahlin vor dem Bilde Christi knieend darstellt, das einzige, wirklich künstlerisch ausgeführte des Buches. Es zeigt den Einfluss Roger's van der Weyden, ist aber, wie die Inschrift ergiebt, von einem uns sonst unbekannten Künstler gefertigt[1]).

Wie weit dieser Bücherluxus ging, beweist das kostbare, für Philipp's natürlichen Sohn, Anton von Burgund, den sogenannten grossen Bastard (geb. 1421, gest. 1504) ausgeführte Exemplar der Chronik des Froissard[2]). Es sind vier starke Folianten, welche zusammen 223 theils grössere, theils kleinere historische, oder nur als Randverzierung dienende Bilder enthalten, die von vielen (wie ein genauer Kenner der Handschrift annimmt, von vierzehn) verschiedenen Malern sehr ungleich ausgeführt sind. Eine Anschauung des fabrikmässigen Betriebes giebt es schon, dass nach der Schlussnotiz des oben erwähnten David Aubert der zweite Band im Jahre 1469, der vierte aber bereits 1468 vollendet war; ohne Zweifel also hatte er die Arbeit mehreren Schreibern übertragen, von denen der des letzten Bandes sie ungewöhnlich förderte. Aehnlich mag es dann mit der malerischen Ausstattung ergangen sein. Es haben offenbar zwei ganz verschiedene Meister mit ihren Gesellen daran gearbeitet. Der erste, von dem nur der erste Band herrührt, ist ein näherer Schüler der Eyck's; er ist alterthümlicher, seine Gesellen arbeiten aber oft sehr nachlässig mit plumper Zeichnung und trüber Farbe, besonders die Arabesken des Randes sind, obgleich man auch an ihnen sieben verschiedene Arbeiter erkennt, alle gleichmässig roh. Der zweite, von welchem die anderen drei Bände herrühren, arbeitet feiner und gefälliger. Er braucht viel Gold, nicht bloss als Verzierung, sondern auch zum Aufsetzen der Lichter. Die Arabesken des Randes sind theils mit naturalistisch ausgeführten Blumen, theils mit humoristischen Figuren sehr anmuthig ausgestattet[3]). Die histo-

[1]) „Fait par Jacques Undelot 1465." Ich folge hier nur der von De Laborde, Ducs de Bourgogne I. Introd. p. 86 gegebenen Nachricht.

[2]) Vgl. darüber die schon oben S. 280 Anm. 1 citirte Festschrift des Breslauer Vereins für bild. Künste von Alwin Schultz. Meine Ansichten, bei einer frühern Betrachtung des Codex gebildet, weichen in feineren Beziehungen von den seinigen ab.

[3]) Z. B. II. fol. 281 ein Trompeter, der aus einem Blumenkelche herausbläst.

rischen Bilder, welche sonderbarerweise nur im dritten Bande ganz farbig, im zweiten und vierten aber in Grau, jedoch mit farbigen Gesichtern und oft mit voller Ausführung des landschaftlichen und architektonischen Hintergrundes, gehalten sind, sind freilich nicht Kunstwerke von grosser Tiefe der Erfindung. Aber sie sind figurenreich, scharf, sauber und verständlich gezeichnet. Die Bewegungen der Ritter und der Pferde sind gewandt und richtig, die landschaftlichen Hintergründe und die Städteansichten sind sehr genau und zuweilen sehr reizend. Die Ansichten von Brügge (II. 287) und von Paris (IV. 1) sind noch jetzt erkennbar, die von Limoges (II. 33), wo sich das Schloss im Wasser spiegelt, sehr natürlich und anziehend. Es sind eben Illustrationen, deren Zweck nur ist, die Anschauung, welche der Text gewährt, zu beleben[1].

Bei weitem prächtiger als diese Miniaturen der historischen Werke sind auch jetzt noch die der Andachtsbücher, ja es scheint, dass mit den Fortschritten der Malerei überhaupt sich auch hier in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts die Ansprüche steigerten. Unter den Schülern Roger's und besonders unter dem Einflusse Memling's erreichte daher die flandrische Miniaturmalerei ihre letzte Vollendung. Es kamen Meister auf, welche unbeschadet der Farbenpracht und der sauberen, harmonischen Behandlung, auf welche die erste Generation Eyck'scher Schule hier den Ton legte, auch nach tieferer Charakteristik strebten und ihren kleinen Bildern so viel Ausdruck, Poesie und Geist zu verleihen wussten, dass das Studium eines solchen reich erfüllten Buches zu den grössten Kunstgenüssen gehört.

Zu den prachtvollsten und geistreichsten Büchern dieser Art zählt ein Breviarium, früher im Besitze des Pastors Fochem zu Köln, jetzt in der Bodleyanischen Bibliothek zu Oxford, mit zahlreichen Miniaturen von verschiedenen Händen, aber meistens von vortrefflicher Ausführung. Die Ränder sind mit Arabesken von Vögeln, Schmetterlingen, Käfern, Blumen und dergleichen sehr reizend und

---

[1] Einige ähnliche Werke mit mehr oder weniger glänzenden Illustrationen mögen in dieser Anmerkung erwähnt werden. Dahin gehören in der grossen Bibliothek zu Paris das Turnierbuch für den Herzog von Bretagne um 1450, das des Herrn von Gruithuyse um 1470, die Uebersetzung des Justinus für Philipp den Guten um 1454 (Mss. fr. 8024, 8351, Hist. 102, Waagen, K. W. u. K. III. 353 ff.); im britischen Museum zu London, Les chroniques d'Angleterre für König Eduard IV. (1461—1483) mit einigen reichen Miniaturen Eyck'scher Schule (Waagen daselbst I. 145), in der Universitätsbibliothek zu Genua eine französische Uebersetzung des Quintus Curtius, Karl dem Kühnen überreicht, mit vielen, aber geistig wenig bedeutenden Miniaturen.

heiter geschmückt, die ernsten Gegenstände aber höchst ausdrucksvoll und von grosser Tiefe. So besonders der Christuskopf, mit dem das Werk beginnt; dann die Ausgiessung des h. Geistes, bei welcher die Jünger nicht, wie sonst, ruhig sitzend, sondern einzeln und zerstreut, wie von dem Nahen des h. Geistes ergriffen und aufgeregt, knieend die hohe Gabe empfangen. Weiterhin würden dann noch die Trinität und andre Bilder als vorzugsweise bedeutend herauszuheben sein. Die Ausführung scheint sich bis in das 16. Jahrhundert hinein verzögert zu haben, da sich in einigen der späteren Bilder schon Anklänge an Renaissancearchitektur finden, während die anderen häufig an Roger van der Weyden und besonders an Memling erinnern. Diesem an die Seite zu stellen ist ein Breviarium in der königlichen Privatbibliothek zu Turin mit lateinischen und französischen Gebeten, dessen flandrischer Ursprung sich nicht bloss durch den Styl der Malerei, sondern auch dadurch ergiebt, dass der Name des h. Antonius in flandrischer Version (Sancte Enthoenis) geschrieben und St. Benigne ausdrücklich als Apostel von Burgund bezeichnet ist. Hier sind besonders die Bilder, welche die Monate des Kalenders charakterisiren, sehr ausgeführt und voll feiner poetischer Gedanken: sie bestehen stets aus zwei zusammengehörigen Bildern und geben beabsichtigte Gegensätze. So der April und Mai zwei Liebesgeschichten; im April die eines feinen, wohlerzogenen Paares, das auf dem ersten Bilde sich sittig und zurückhaltend grüsst, auf dem zweiten aber mit verschlungenen Händen sitzt; im Mai ist der Hergang anderer Art; die Liebenden, bäuerisch gekleidet, küssen sich auf dem ersten und streiten auf dem zweiten Bilde. Französische Sprüche, die reichlich eingeflochten sind, erleichtern dann die Moral zu finden. Noch bedeutender ist ein Breviarium in klein Folio in der Universitätsbibliothek zu Turin, mit vielen Bildern, die oft drei Viertel der Seite füllen, mit reichen landschaftlichen oder architektonischen Hintergründen, die Figuren etwa im Style des Memling ausdrucksvoll und überwiegend in ernstem Charakter gehalten. Voran auch hier Christus mit der krystallenen Himmelskugel. Bei dem Hymnus: Veni creator spiritus ist die Pfingstprozession in der Kathedrale von Antwerpen dargestellt[1]).

---

[1]) Auch hier mag sich eine Nachweisung ähnlicher reicher Andachtsbücher flandrischer Schule anschliessen. In der burgundischen Bibliothek zu Brüssel die Horen Philipp's d. G. Nro. 9611 und der Psalter Nro. 9961. Im Haag in der K. Bibliothek ein Gebetbuch vom Jahre 1435 und im Museum Meermannianum vom Jahre 1438 (Waagen, im D. K. Bl. 1852 S. 255), beide wahrscheinlich in den

Nähere Schilderung verdient endlich das nach seinem früheren Besitzer benannte, seit Jahrhunderten der Republik Venedig gehörige und noch jetzt in der Marcusbibliothek daselbst bewahrte Breviarium Grimani, eine wahre Perle unter den Schätzen dieser Art. Ueber die Schicksale des Buches sind wir etwas besser unterrichtet, als es gewöhnlich bei solchen Kunstwerken der Fall ist. Schon im Jahre 1521 sah es der unbekannte Kunstfreund, dessen Aufzeichnungen Morelli publicirt hat, in der auserlesenen Sammlung des Cardinals Domenico Grimani, und erfuhr, dass dieser es von einem gewissen Antonio aus Sicilien, einem Kaufmann, der ihm auch andre niederländische Kunstwerke zuführte, und zwar für den nach damaligem Geldwerthe enormen Preis von 500 Goldgulden gekauft hatte[1]. Der Cardinal († 1525)

östlichen Niederlanden entstanden, aber doch im Style Eyck'scher Schule. Aus dem reichen Miniaturenschatze der Hofbibliothek zu Wien gehören hierher zunächst ein prachtvolles, zum Theil (eine auffallende Reminiscenz an karolingischen Styl) auf schwarzem Grunde mit silberner oder goldener Schrift geschriebenes Gebetbuch (Nro. 1857 in kl. Fol.) einer vornehmen niederländischen Dame (wie man ohne Grund vermuthet hat, der Maria von Burgund) mit zahlreichen historischen, fein und geistreich ausgeführten Bildern; besonders schön das Bild der Madonna in einer gothischen Kirche, bei dem im Rahmen das Porträt der Stifterin angebracht ist. Dann das Gebetbuch Kaiser Maximilian's Nro. 1907 und das, welches nach den Inschriften Karl dem V. von seiner Tante Margaretha von Oesterreich geschenkt war (Nro. 1859), dieses schon mit theils gothischen, theils der Renaissance angehörenden Ornamenten (Waagen, Wien II. 50 ff.). In der Bibliothek zu Heidelberg ein Psalterium im Style früher Eyck'scher Schule (Waagen K. W. u. K. in Deutschland II. 384), in der zu Hannover ein Missale in gross Octav, dessen 55 grössere und kleinere, von verschiedenen Händen sehr glänzend ausgeführte Bilder der spätern Eyck'schen Schule, zum Theil schon mit italienischem Einflusse, angehören, im Besitze der Fürstin von Putbus ein (angeblich früher Philipp II. von Spanien gehöriges) Breviarium mit 33 Bildern von Nachfolgern Memlings (Kugler, kl. Schr. II. 18). In England sind bei Sir John Tobin, dem Besitzer des Bedford Missale, zwei Gebetbücher flandrischer Arbeit aus dem letzten Viertel des 15. Jahrhunderts, das eine der Inschrift zufolge der Königin Isabella, Gemahlin Ferdinand des Katholischen, verehrt, das andere mit dem Wappen der Marie von Burgund; in der Sammlung des Herzogs von Devonshire in Chatsworth ein für Heinrich VII. im Jahre 1485 verfertigtes Missale (Waagen II. 387. 444) und endlich in der Bodleyana ausser dem Fochem'schen Codex zwei sehr ausgezeichnete flandrische Breviarien, das eine als Horae Francis Douce unter Nro. 311 bewahrt, besonders mit sehr reizenden Landschaften, das andere (Nro. 93) von minder prächtiger Ausstattung, aber mit sehr geistreichen Compositionen.

[1]) Dass „Messer Antonio Siciliano", wie der Anonymus den Verkäufer nennt (Morelli p. 77), nicht wie man früher glaubte, identisch mit dem berühmten Maler Antonello von Messina sei, ist allgemein anerkannt. Da der Cardinal zufolge seines Testaments auch Tapeten mit Figuren in Gold und Seidenstickereien von ihm gekauft hatte, so ist die im Texte ausgesprochene Annahme gewiss die richtige.

vermachte diesen künstlerischen Schatz der Republik Venedig, in deren Besitz es demnächst, jedoch erst einige Jahre später nach dem Tode zweier seiner Neffen, die ebenfalls wie er Patriarchen von Aquileja und Cardinäle waren, gelangte. Es ist vielleicht das prachtvollste Denkmal dieser Art, das überhaupt entstanden ist, mit weit über 100 grossen und fast unzählbaren kleineren Bildern, geschmückt alle mit reichsten Randverzierungen theils architektonischer Art, theils aus einzelnen, auf den Grund des Rahmens gestreuten, sehr naturalistisch ausgeführten und Schatten werfenden Blumen, Muscheln, Edelsteinen, Schmetterlingen und ähnlichen Dingen bestehend. Den Anfang macht wie gewöhnlich der Kalender, jeder Monat mit einem grossen und mehreren kleineren Bildern versehen[1]). Das erste derselben, einen vornehmen Herrn darstellend, der allein speist mit vier aufwartenden Dienern, zwei oder drei Aerzten, mit Jägern, die ihm zur Unterhaltung bei der Tafel Hunde und Falken vorführen. Dann kommen die Gebete für die Hauptfeste mit zahlreichen grossen Bildern aus der evangelischen Geschichte und alttestamentarischen Parallelen, darauf der Psalter mit Geschichten David's und den symbolisch entsprechenden Begebenheiten Christi. Demnächst die Feste ganzer Klassen von Heiligen, Apostel, Märtyrer u. dgl., unter deren begleitenden Bildern besonders das mit den heiligen Jungfrauen von grosser Schönheit ist. Merkwürdig sind auch die Bilder am Todtenfeste, von denen das eine die Sterbestunde eines vornehmen Mannes mit betenden Mönchen, trauernden und tröstenden Frauen, Aerzten, Rechtsgelehrten und Dienern, ein kleineres eine Art Todtentanz darstellt, wo nämlich der Tod sich in ritterliche Kämpfe mischt, und endlich ein zweites grösseres Bild die kirchliche Feier und die Beerdigung giebt. Darauf folgen dann die Feste der einzelnen Heiligen, eröffnet durch eine grosse Darstellung des Paradieses und begleitet von etwa 50 Heiligenbildern. Die beiden nebeneinanderstehenden Schlussblätter sind dann der Verherrlichung der Jungfrau gewidmet und gehören zu den schönsten Zierden des Werkes. Auf dem ersten ist sie selbst (Kniestück und dadurch etwas grössere Dimension) dargestellt, in lieblicher

---

Vgl. Waagen im Kunstbl. 1847 Nr. 49 und besonders den vortrefflichen Aufsatz von Harzen in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste Band IV. S. 6.

[1]) Vortreffliche Auskunft giebt das Werk: Facsimile delle miniature contenute nel Breviario Grimani — eseguite in fotografia da Antonio Perini, con ilustrazioni di Francisco Zanotto. Venezia 1862, 4°. — Sehr eigenthümlich ist, dass im Kalender in einer grau in grau ausgeführten Vignette über jedem Monate Gott Vater als Lenker der Zeit dargestellt ist. Er sitzt in päpstlicher Tracht mit segnender Hand auf einem Wagen, den zwei geflügelte, eiligst laufende Rosse ziehn.

Landschaft sitzend, das mit blossem Hemdchen bekleidete, auf ihrem Schoosse stehende Christkind, im Begriffe sie zu küssen. Ihre Züge sind überaus edel und das Ganze von höchster Schönheit. Das zweite Bild enthält die bekannten Symbole der unbefleckten Empfängniss.

Es versteht sich von selbst, dass diese umfangreichen Malereien nicht von ein und derselben Hand herrühren. Wir erkennen Verschiedenheiten der Zeichnung sowohl wie der Farbe, neben geringeren, nur glatt und gefällig behandelten Blättern kommen tiefere, besser charakterisirte vor. Aber alle gehören doch einer und derselben Schule an, der des Memling; auch die vorherrschenden Mängel der Zeichnung, die steife oder unsichere Haltung der Figuren bei heftigeren Bewegungen, hängen damit zusammen, während ruhigere Scenen unbedingt gelungen und durch Anmuth und Innigkeit des Ausdrucks überaus anziehend, in ihrer Art unvergleichlich sind. Die Architektur ist durchweg spätgothisch, nur mit schwachen Anklängen an das Gebälksystem der Renaissance, niemals mit bestimmteren antiken Formen.

Man hat darauf aufmerksam gemacht, dass Manches eine nähere Beziehung zum Franciscanerorden und zu dem aus diesem Orden hervorgegangenen Papste Sixtus IV. andeutet[1]). Die Festtage der heiligen Franciscaner sind im Kalender wie die höchsten Kirchenfeste in Roth geschrieben, das Officium des h. Franziscus ist mit ungewöhnlicher Ausführlichkeit behandelt. Sixtus IV. wird wiederholt im Breviarium genannt und zwar mit einer auf den lebenden Papst deutenden Phrase (Sanctissimus dominus noster Papa). Es kann daher sein, dass das Breviarium von ihm bestellt oder doch zur Ueberraschung für ihn bestimmt gewesen. Indessen würde dies wohl nur von der Schrift gelten, während die Bilder erst später nach dem Tode Sixtus IV. (1484) ausgeführt sein können. Gelegentlich findet sich das Wappen Maximilian's, welches er erst nach seiner Erwählung zum römischen Kaiser (1493) annahm, die Verbindung der burgundischen Lilien mit dem Reichsadler und eine grosse Zahl der Malereien weist stilistisch erst auf den Anfang des 16. Jahrhunderts hin. Im Hause des Cardinals Grimani wurden, wie der Anonymus erzählt, die Miniaturen als Werke von Hans Memling, Gerhard von Gent und Livin von Antwerpen bezeichnet. Man nannte sogar die Zahl der Blätter, welche jedem dieser drei Künstler zuzuschreiben seien. Ohne Zweifel alles dies nach der Versicherung des Verkäufers, nicht aus

[1]) Vgl. Zanotto im Texte zu dem photographischen Werke S. IV und XXXVII.

unmittelbarer Kenntniss des Besitzers. Der letzte dieser drei Namen ist uns völlig unbekannt[1]. Die beiden andern bedürfen der Prüfung. Memling's Name stand damals in Italien und besonders auch bei dem Cardinal Grimani (wie das Verzeichniss seiner Bilder ergiebt) in hohem Ansehen. Es ist daher sehr denkbar, dass der Verkäufer diesen Namen zur Empfehlung des Werkes gebraucht hat; die Malereien selbst aber geben nicht die Ueberzeugung seiner eigenhändigen Mitwirkung, sie sind seinem Style verwandt, aber weicheren Ausdrucks und weniger charakteristisch, als seine authentischen Werke. Mit dem Namen Gerhard von Gent bezeichnet van Mander einen Künstler, über den wir ziemlich genaue Nachrichten besitzen. Er hiess Gerhard Horebout und stammte aus einer, schon seit 1414 in Gent nachweisbaren Künstlerfamilie. Sein Geburtsjahr wissen wir nicht, doch kommt er von 1510 bis 1519 in den städtischen Rechnungen von Gent, aber nur mit unbedeutenden Malerarbeiten vor. Bald darauf muss er nach Antwerpen verzogen sein, wo ihn im Jahre 1521 unser Albrecht Dürer und zwar als „Meister Gerhard den Illuministen" kennen lernte, dessen achtzehnjähriges Töchterlein schon eine so ausgezeichnete Miniaturmalerin war, dass Dürer sie wie ein Wunder betrachtete und einen Gulden anwendete, um ein Blättchen von ihr zu erhalten. Dass Gerhard besonders als Miniaturmaler bekannt war, ergiebt sich auch daraus, dass die Erzherzogin Margaretha, eine kunstliebende, wohlunterrichtete Dame, bei ihm Büchermalereien und Initialen bestellte. Später zog er, wie schon Guicciardini erzählt und auch sonst urkundlich feststeht, mit seiner ganzen Familie nach England, wo er im Dienste Heinrichs VIII. stand und 1540 starb[2]. Diese Lebensverhältnisse Gerhard Horebout's stehen also der Annahme seiner Mitwirkung in diesem Codex keineswegs entgegen, selbst dann, wenn derselbe schon um 1493 in Arbeit gewesen sein sollte. Der

[1] Man hat dabei an Livin de Witte gedacht, den van Mander und der belgische Historiker Sander rühmend erwähnen. Aber dieser war in Gent (also nicht in Antwerpen) und überdies erst im Jahre 1513 geboren, so dass er unmöglich bei dem schon im Jahre 1521 im Besitze des Cardinals Grimani befindlichen Codex thätig gewesen sein konnte. Vgl. Edmond de Busscher: Recherches sur les peintres Gantois. Gand 1866 p. 45 und 312.

[2] Vgl. darüber de Busscher a. a. O. II. 25, van Mander (1604) fol. 204, v. Guicciardini Belgiae descriptio Antw. 1567 p. 98. Seine Tochter Susanna, die von Dürer erwähnte Malerin, war in England verheirathet (Fiorillo Gesch. d. z. K. in Grossbritannien S. 199 und de Busscher a. a. O. S. 310), sein Sohn Lucas war ein in Miniaturen und Oelgemälden angesehener Maler und stand wie der Vater im königlichen Solde (Nichols in der Archaeologia brit. Vol. 39 und Wornum, Some account — of Holbein, p. 196).

Umstand, dass er im Jahre 1521 eine achtzehnjährige Tochter (und wahrscheinlich schon einen ältern Sohn) hatte, lässt darauf schliessen, dass er wenigstens 1480 geboren war, und sein Todesjahr hindert nicht eine noch frühere Geburt anzunehmen. Indessen kennen wir keine authentische Arbeit von seiner Hand, welche zur Bestätigung jener Annahme dienen könnte[1]), während eine Vergleichung der Miniaturen mit den Werken des Gerhard David eher auf eine andere Vermuthung führen könnte. Hier findet sich nämlich eine so auffallende Uebereinstimmung sowohl der Gesichtstypen als des Gefühlsausdrucks, dass man kaum an der Mitwirkung dieses Meisters zweifeln kann und auf die Vermuthung hingeführt wird, dass hier eine Verwechselung der beiden, den gleichen Vornamen führenden Meister, des Gerhard von Gent mit dem Gerhard von Brügge stattgefunden hat. Gewissheit wird sich indessen darüber nicht erlangen lassen und so ist das Resultat, dass wir dies reichste und anmuthigste Werk der flandrischen Miniaturmalerei nur als ein Erzeugniss der Schule unter dem Einfluss Memling's nicht als die Leistung einzelner namhafter Meister zu bewundern haben, ein Resultat, welches vielleicht des günstigeren und dem Charakter dieser Schule besser entsprechend ist.

[1]) Zufolge der Rechnungen der Erzherzogin Margaretha wurde Gerhard Horebout im Jahre 1521 für ein nach der Natur gemaltes Bildniss des Königs Christian von Dänemark bezahlt, welches man jetzt in England wieder entdeckt zu haben glaubt und das sich in der Sammlung der Royal Society of Antiquaries befindet. Nach Karl van Mander hatte Lievin Hugennois, Abt von St. Bavo in Gent, um 1517 zwei Bilder bei Gerhard Horebout bestellt, man hat daher geglaubt, diesem auch ein damals im Besitze eines Herrn Hugvatter in Gent befindlich gewesenes und im Messager des Sciences 1833, S. 12 nachgebildetes Diptychon, Maria das Christkind küssend und der Abt mit seinem bekannten Wappen vor ihr knieend, zuschreiben zu dürfen. Allein die Vergleichung mit diesen Bildern giebt nicht die Ueberzeugung seiner Mitwirkung bei unsern Miniaturen. [Vgl. M. Thausing in seinem Dürer und in den Quellenschriften für Kunstgeschichte, III. Bd., wo er auf einer der Miniaturen den Namen Gossaert's (Mabuse's) gefunden zu haben behauptet.]

Drittes Buch.

Die Französische und die Deutschen Malerschulen.

Erstes Kapitel.

Französische Malerei des 15. Jahrhunderts.

Im vierzehnten und am Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts sahen wir die französischen und niederländischen Maler in engster Genossenschaft; sie bildeten fast eine einzige Schule. Die Gattung, in der sie sich vorzugsweise gefielen, war die Miniaturmalerei, die schon seit Jahrhunderten ihren Hauptsitz in Paris hatte und besonders von den französischen Prinzen begünstigt wurde. Auch der burgundische Hof war aber ein französischer und auch im Dienste der französischen Könige und Prinzen arbeiteten Niederländer neben französischen Künstlern. Beide wetteiferten mit einander und wenn jene sich vor diesen durch einen treuen und naiven Naturalismus auszeichneten, so nahmen sie dagegen von ihnen manche Rücksichten des Geschmackes und der Anordnung an. Mit dem höheren Aufschwunge, den die niederländische Kunst seit den Tagen der Brüder van Eyck nahm, begannen beide Schulen sich zu trennen. Schon die politischen Schicksale trugen dazu bei; gerade in der Zeit, wo die Leistungen beider Brüder die erste Begeisterung hervorriefen, war Frankreich durch den unglücklichen Krieg mit den Engländern an den Rand des Abgrundes gebracht und nicht in der Stimmung, sich der Kunst hinzugeben. Allein der letzte entscheidende Grund lag nicht in dieser äusseren Hinderung. Auch nach dem Frieden, als das reiche Land sich rasch erholte und mit dem Luxus auch die Kunst wieder in Aufnahme kam, finden wir nicht, dass die französischen Maler sich der nun vorgeschrittenen und weithin berühmten flandrischen Schule mit grossem Eifer anschlossen. Sie suchten allerdings von ihr zu lernen, aber sie folgten ihr nur mit Vorbehalt. Die Verschiedenheit des Nationalcharakters machte sich geltend. Zu der völligen

Hingabe an Natur und Wahrheit, die jetzt in der flandrischen Kunst herrschte, konnten und wollten die französischen Maler sich nicht entschliessen. Sie konnten es nicht, weil ihnen das mystisch-religiöse Gefühl für die Natur, weil ihnen der ausgebildete Farbensinn fehlte, der in der Harmonie des Ganzen, in der Musik der Farbe Entschädigung für die Mängel der Form findet. Es widerstrebte ihnen aber auch, die menschliche Gestalt und die Hergänge in ihrer alltäglichen Erscheinung darzustellen. Sie machten ideale Ansprüche, welchen die niederländische Kunst nicht entsprach. Auch in Frankreich liebte man den Naturalismus, aber nur als anmuthige oder neckische Naivetät, als leichte Erinnerung an den sinnlichen Reiz der Dinge, als Porträtähnlichkeit, mit einem Worte, so lange er dem Selbstgefühle schmeichelte, aber man begnügte sich nicht mit der Natur, glaubte nicht in ihr Alles zu besitzen, fand es anstössig, auch ihre Zufälligkeiten und Schwächen wiederzugeben und verlangte von der Kunst eine auserwählte, höhere, vornehme Natur, die Beobachtung der gesellschaftlich anerkannten Schönheits- und Anstandsregeln. Schon am Ende des dreizehnten Jahrhunderts hatten wir Spuren dieser Richtung bemerkt (Band V S. 648); seitdem war sie durch die weitere Ausbildung der monarchischen Tendenz und der höfischen Sitte vollkommen befestigt. Daher zeigen denn die französischen Miniaturen aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts neben den Einwirkungen der Eyck'schen Schule sehr bestimmte wiederkehrende Verschiedenheiten. Ihr Naturalismus ist befangener, die Neigung, graziöse Gestalten zu geben, lässt ihm nicht volle Freiheit. Die Gesichtszüge haben nicht die (volle) Mannigfaltigkeit der Natur, gewisse Typen wiederholen sich bis zur Einförmigkeit. Die Zierlichkeit der Bewegung steigert sich zuweilen bis zum Pretiösen und Verschrobenen, der Ausdruck des Leidenschaftlichen ist zwar klar und bestimmt, aber weil er maassvoll sein soll, zuweilen matt. Die Zeichnung ist von höchster Sauberkeit und Präcision, auch an den menschlichen Gestalten im Ganzen richtig, aber die Verhältnisse sind leicht zu schlank. Die Compositionen sind oft sehr figurenreich und meistens wohlgeordnet; die Kunst, Gruppen zu bilden und zu sondern, das Gleichgewicht in der Anordnung zu bewahren, ist den Malern dieser Schule sehr geläufig, macht aber nicht selten den Eindruck des Steifen, Feierlichen, Officiellen. Tracht und Sitten sind, in welcher Zeit auch die Darstellung spielen möge, durchweg die damals üblichen, wie bei den Niederländern. Die göttlichen und heiligen Gestalten werden, wie dort, durch Kleidung und Umgebungen, wie sie der Luxus der Vornehmen liebte, geehrt. Aber an die Stelle der Naivetät, in welcher dies dort erscheint, ist hier eine gewisse pedan-

tische Sorgfalt getreten, welche diesen Luxus häuft und betont. Die Farbe ist heiter, harmonisch, anmuthig, aber nicht von seelenvoller Tiefe, oft an das Kalte und Bunte streifend. Gold und Silber, mit Pinselstrichen aufgetragen, sind viel, fast bis zur Verschwendung gebraucht, und zwar nicht nur als natürlicher Stoff, an Waffen, brokatenen Kleidern, Geräthen, sondern auch schlechtweg als Licht, an den Gewändern, an der Architektur, selbst in der Landschaft, am Himmel oder an sonnenbeschienenen Bergen. Auf die Darstellung verschiedener Lichteffecte ist grosse Sorgfalt verwendet; Abend- und Morgenroth, Mondschein, Flammen- und Kerzenlicht sind meistens sehr lebendig und anziehend ausgeführt[1]).

Die edelste und höchste Leistung dieser Schule ist noch immer die Miniaturmalerei; gerade der aufkommenden Buchdruckerei gegenüber erreichte der Luxus der Manuscripte seine grösste Höhe, Andachtsbücher und Werke der höheren Unterhaltung, Gedichte, Allegorien wurden mit derselben Pracht wie früher, aber in veränderter Weise ausgestattet. Die Zeichnung der Initialen, welche früher ganze Seiten mit kühnen Federzügen füllte, ist jetzt weniger anspruchsvoll; die Randverzierungen haben einen anderen Charakter. Das leichte Rankenwerk, in dessen Zweigen an willkürlicher Stelle phantastische oder humoristische, menschliche oder thierische Figürchen auftauchen, kommt nur noch selten vor. Statt dessen besteht die Randverzierung meistens in festbegrenzten, rechtwinkeligen Streifen, in denen auf goldenem oder farbigem Grunde Blumen, Früchte, Schmetterlinge, Käfer und andere Gegenstände mit meisterhafter Genauigkeit und zwar schattenwerfend dargestellt sind, als ob sie körperlich darauf lägen. In dieser Beziehung also ist an die Stelle des leichten Phantasiespieles ein etwas schwerfälliger Naturalismus getreten. Wichtiger als dieser decorative Schmuck sind dann die historischen Bilder; in ihnen liegt die Stärke der Schule. Sie zeigen durchweg eine grosse Leichtigkeit der Erfindung, eine ausdrucksvolle und anregende Darstellungsweise und eine saubere und feste Ausführung. Eine tief-

---

[1]) Es ist nicht ohne Interesse, die Charakteristik dieser Schule bei Waagen, K.-W. u. K. III. p. 369, mit der bei de Laborde: La renaissance des arts à la cour de France, Paris 1850, Vol. I. p. 7. und bei Labarte, Hist. des arts industriels, Vol. III. p. 273 zu vergleichen. Abgesehen von der nationalen Verschiedenheit des Standpunktes, vermöge welcher den französischen Beurtheilern die Wahl einer „reineren und edleren Natur“ (de Laborde), „das Stylvolle und der reinere Geschmack der Gewandung“ (Labarte) als Vorzüge erscheinen, welche die Mängel in gewisser Beziehung decken, stimmen alle überein und können auch unsere Zustimmung erhalten.

ergreifende, nachhaltige Wirkung, wie selbstständige grössere Gemälde, können und sollen diese kleinen Bilder nicht hervorrufen. Dies wäre ihrem Zwecke entgegen; sie sollten den Leser nicht von dem Buche ableiten, sondern ihm behülflich sein, sich in dasselbe zu vertiefen; aber sie sollen doch ihn weiter in die geschilderten Hergänge einführen, als es seine eigene Phantasie vermochte. Und das geschieht denn auch oft mit grossem Erfolge, während allerdings bei gewöhnlichem fabrikmässigen Betriebe die Bilder monoton und geistlos werden und der Werth solcher Manuscripte mehr in äusserlicher Eleganz als in einer wirklich künstlerischen Bedeutung liegt.

Zum Glücke befinden sich unter der Zahl der erhaltenen Miniaturen auch einige von der Hand des bedeutendsten Meisters dieser Schule, des Jean Foucquet von Tours[1]).

Von den drei Miniaturwerken, die wir ihm mit Sicherheit zuschreiben dürfen, will ich zuerst die französische Uebersetzung der jüdischen Alterthümer des Josephus in der grossen Bibliothek zu Paris (Nr. 247 fr. früher Nr. 6891) nennen, weil sie eine authentische Beglaubigung enthält und so die Aufmerksamkeit auf diesen Meister gelenkt und ein Erkennen seiner andern Werke ermöglicht hat. Die Entstehung der Handschrift selbst fällt vor Foucquet's Zeit. Johann, Herzog von Berry, Bruder Karl's V., den wir schon früher als eifrigen Bücherfreund kennen gelernt haben, liess die Abschrift anfertigen und übergab sie demnächst seinen Miniaturmalern zur Ausschmückung. Sein Tod (1416) unterbrach die Arbeit, nachdem nur die Randverzierungen und die drei ersten Historien vollendet waren, und das Buch ging so in die Hände anderer Besitzer über, von denen einer, wahrscheinlich der Herzog von Nemours, etwa um 1465 Foucquet den Auftrag gab, die noch fehlenden Historien, für welche, wie gewöhnlich, der Schreiber Raum gelassen hatte, auszuführen[2]). Durch die Tochter und Erbin des Herzogs von Nemours kam demnächst das Buch an die Herzöge von Bourbon, und hier war es, wo um 1488 der Secretär

[1]) Vgl. über ihn Waagen, K.-W. u. K. III. 371 ff. L. de Laborde, La renaissance des arts à la cour de France. Vol. I. p. 155 ff. Passavant in Naumann's Archiv für die zeichnenden Künste, Band VI. (1860) S. 168 ff. Labarte, Hist. des arts industriels (1865) III. S. 274 ff. P. Viollet in der Gazette des beaux arts, Vol. XXIII (1867) S. 97 ff. Grandmaison, Notes et documents sur les peintres de l'école de Tours, 1868. Michiels, a. a. O. 2. Aufl. III. p. 165.

[2]) Dass der Herzog von Nemours Eigenthümer des Buches gewesen, ist durch eine darin befindliche Inschrift erwiesen. Dass er die Bestellung bei Foucquet und zwar um 1465 gemacht, ist nur eine, aber allerdings wahrscheinliche Vermuthung, da der Herzog, welchen Ludwig XI. im Jahre 1477 wegen Hochverraths hinrichten liess, um diese Zeit mächtig und reich war.

und Bibliothekar dieses Hauses, François Robertet, die für uns werthvolle Notiz einschrieb, dass von den darin enthaltenen Historien drei von dem Büchermaler (enlumineur) des Herzogs Johann von Berry (den Namen dieses Malers nennt er nicht), die übrigen aber von der Hand „des guten Malers und Illuminators König Ludwigs XI., des Jehan Foucquet, aus Tours gebürtig“ herrührten[1]. Diese Miniaturen, jede ein Drittel des Blattes einnehmend, geben trotz ihrer kleinen Verhältnisse oft den Eindruck vollendeter historischer Gemälde. Der Einfluss der Eyckischen Schule spricht sich schon in der Anordnung, in der Vorliebe für perspectivische Hintergründe und landschaftliche Fernsichten aus, bei denen dann, um möglichst viel Einzelheiten geben zu können, gewöhnlich ein hoher Augenpunkt genommen ist. Die Kenntniss und Anwendung der Perspective, die Abtönung entfernter Gegenstände, etwa der Bergreihen, geht ungefähr ebenso weit, wie bei den flandrischen Meistern und genügt dem malerischen Zwecke vollkommen. Das Landschaftliche ist oft sehr reizend; der Sturz der Mauern von Jericho geht in einem lachenden Flussthale vor sich, der Einblick in die schattigen Strassen Jerusalems, die zum Tempel hinführen, versetzt uns sehr lebendig in die Oertlichkeit. Vor Allem aber ist der Maler ein Meister in der Zeichnung und im dramatischen Ausdruck der Figuren. Die Bewegungen sind würdig und kräftig, die Köpfe vortrefflich modellirt, die Augen, an denen das Weisse stark leuchtend gehalten ist, sehr sprechend. Die Compositionen sind oft sehr figurenreich, aber so wohlgeordnet, dass sie sich überall zu grossen gesonderten Massen zusammenschliessen. In den Farben der Gewänder herrscht eine grosse Mannigfaltigkeit, doch sind die Töne sorgfältig gestimmt und gebrochen. Die Fürsten und Führer der Schlachten zeichnen sich stets durch goldene Rüstungen aus, und auch sonst sind die Gewänder und selbst die landschaftlichen Hintergründe durch goldene Lichter belebt, aber dennoch macht das Ganze stets einen harmonischen Eindruck. Vorzüglich gelungen ist die Versammlung des jüdischen Volkes vor Cyrus, der demselben die Er-

[1]) Robertet giebt die Zahl der in dem Codex enthaltenen Historien auf 12 an und schreibt davon ausdrücklich neun dem Foucquet zu; es finden sich aber darin 14 Historien und davon nur drei im älteren Style, elf aber in dem des Foucquet. Da es nicht wahrscheinlich ist, dass Robertet bei dem seiner Sorge anvertrauten kostbaren Buche in einen so groben Irrthum verfallen ist, wird man (mit Paulin Paris) vermuthen dürfen, dass zwei der Miniaturen (die sechste und die letzte), welche von geringerem Werthe sind, später als diese Notiz hinzugekommen, und etwa nach Skizzen des Meisters durch seine Söhne oder Schüler gefertigt seien. Vgl. Labarte a. a. O. S. 282.

laubniss zur Rückkehr in die Heimath ertheilt. Die Anordnung der Volksmassen ist durchaus klar, der Ausdruck der Köpfe passend. Die Halle, unter welcher der königliche Thron steht, ruht auf vier Säulen römischer Ordnung; das Thor, durch welches das Volk abzieht, erinnert an einen antiken Triumphbogen. Der Maler scheint also eine gewisse Kenntniss der antiken Architektur gehabt zu haben, aber er giebt dem Tempel zu Jerusalem die Gestalt einer reichen gothischen Kirche mit feinster Ausführung des Details.

Noch bedeutender als dieses Werk war denn ein zweites, welches Foucquet wahrscheinlich etwas früher ausführte, ein Gebetbuch, das zwar durch die kleinliche Speculation eines früheren Besitzers auseinandergetrennt ist und also als Ganzes nicht mehr besteht, aber doch in seinen wichtigsten Bestandtheilen, in einer grossen, vielleicht vollständigen Zahl der Miniaturen erhalten ist. Vierzig derselben sind im Besitze des Herrn Ludwig Brentano zu Frankfurt a/M. vereinigt und nur zwei sind vereinzelt, die eine (früher in der Sammlung des Dichters Rogers) bei Lady Springle in London, eine andere bei dem Baron Feuillet de Conches in Paris[1]). Die Blätter lassen die Geschichte des Buches deutlich erkennen. Ihre Verwandtschaft mit den Bildern in jenem Josephus beweist, dass sie von Foucquet's Hand herrühren, während der auf vielen derselben entweder ganz ausgeschriebene oder als Chiffre auf Wappenschildern vorkommende Name des Maistre Estienne Chevalier ergiebt, dass das Buch die Bestellung eines historisch bekannten, höchst angesehenen Mannes war. Er erwarb sich nämlich das Vertrauen und die Gunst nicht bloss Karls VII., sondern auch seiner Geliebten, der schönen Agnes Sorel; jener übertrug ihm die wichtigsten Aemter, namentlich das des Schatzmeisters (1451), diese ernannte ihn zu ihrem Testamentsexecutor. Ja, er hatte endlich das Glück, dass selbst der misstrauische Ludwig XI. ihm nicht blos seine Aemter liess, sondern ihn auch zu wichtigen Sendungen brauchte[2]). Die Zeit der Entstehung des Buches steht nicht fest, indessen vermuthet man, dass sie dem Tode Karls VII. (1461) vorhergegangen sei, weil bei der Anbetung der Könige der vor dem Christkinde knieende die Züge dieses Königs trägt. Die Miniaturen sind etwas kleiner, als die aus der Geschichte des Josephus, aber noch sorgsamer ausgeführt, und gehören zu dem Schönsten,

[1]) Die Brentano'schen Miniaturen sind in Photographien durch Schäfer in Frankfurt publicirt. Eine Publication sämmtlicher Bilder in Farbendrucken (Les heures de Maistre Etienne Chevalier) ist durch die Pariser Verlagshandlung Curmer im Jahre 1865 begonnen.

[2]) Vgl. besonders de Laborde, Renaissance, Vol. II. p. 701—719.

was in dieser Kunstgattung geleistet ist. Die beiden ersten Bilder, ohne Zweifel für zwei gegenüberstehende Blattseiten bestimmt, enthalten eine einzige zusammenhängende Darstellung; der Stifter des Buches, Estienne Chevalier, bringt nämlich, von dem hl. Stephanus

Fig. 25.

Maistre Estienne Chevalier in Verehrung der Madonna, Miniatur von Jean Foucquet.
Frankfurt, bei Ludwig Brentano.

und von vielen Engeln begleitet, knieend der Madonna seine Huldigung dar. Sein Kopf ist ein ausgezeichnet feines Porträt, das den Ernst und die Anstrengungen des Geschäftslebens ausdrückt, die Jungfrau ist eine schöne Frau, von feingebildetem Gesicht, aber von

jugendlicher Fülle. Die darauffolgenden Blätter enthalten die evangelische Geschichte nebst andern in den Gebetbüchern dieser Zeit hergebrachten Darstellungen, aber alle in höchst lebendigen und ausdrucksvollen Compositionen. Einige Male sind die Hergänge in tiefe, auf ihrer Längenachse perspectivisch gezeichnete Räume verlegt; so die Verkündigung in eine ... schiffige gothische Kirche, die Ausgiessung des h. Geistes in einem länglichen Saal. Meistens aber ist die Anordnung freier und nach einer poetischen Intention gewählt. Sehr bemerkenswerth sind in dieser Beziehung die beiden Mahlzeiten des Herrn mit den Jüngern, die im Hause Simon's von Bethanien (Matth. 26, 6 u. Joh. 12, 3 und dann das letzte Abendmahl. Bei jenem sitzen sie in einem länglichen, reich verzierten Saale, den wir in diagonaler Perspective übersehen und zwar so, dass Christus den mittleren Platz an der Wand einnimmt, die ihm gegenüberliegenden Plätze aber unbesetzt sind, so dass Maria ungehindert vor ihm knieend seine Füsse salben kann. Ueber der Tafel sehen wir dann nur den Hausherrn und seine Frau, beide im phantastischen Costüm, das den Reichthum andeutet. Dieses, das heilige Abendmahl aber geht in der schmucklosen Halle einer gemeinen Herberge vor sich und zwar nicht, wie gewöhnlich an einem viereckigen, die Mitte des Bildes einnehmenden, sondern an einem runden, in die Ecke der Halle geschobenen Tische, während durch die nach der Strasse geöffnete Thüre der Halle zahlreiche Neugierige oder gleichgültige Personen hineingetreten sind. Beide Bilder versinnlichen also in sehr lebendiger, dramatischer Weise die Veränderung der Situation; dort sehen wir den Herrn geehrt, im reichen Hause gefeiert, mit kostbaren Salben bedient, hier unter der ungünstigen oder stumpfen Menge. Die Zeichnung der Figuren ist sehr correct, selbst bei schwierigen Stellungen, die Gewandbehandlung meistens vortrefflich. Manche Züge verrathen, dass der Meister Italien kannte; in der Landschaft kommen wiederholt Cypressen vor und die mit Vorliebe ausgeführten architektonischen Details zeigen eine Kenntniss der italienischen Renaissance und zwar in der Form, wie sie sich um die Mitte des Jahrhunderts etwa unter dem Einflusse des Leon Battista Alberti gestaltete. Wiederholt kommen mit Marmor bekleidete Wände vor, an denen cannelirte korinthische Pilaster das dreitheilige Gebälk tragen und zuweilen scheint die ganze Localität, z. B. der Hofraum, in welchem Maria und Elisabeth sich begegnen, aus Italien entlehnt[1]). Auch die nackten Kindergenien, welche als

[1] [Der Charakter dieser Architektur, sowie der Ausdruck und die Gewandung der Gestalten, endlich das ganze in lichten Tönen durchgeführte Colorit scheint mir vorzugsweise dem Fra Angelico verwandt. W. L.]

Wappenhalter oder als architektonische Zierde angebracht sind, verrathen italienischen Einfluss. Dieser ist aber keineswegs so stark, dass er das Gefühl für die Schönheit der Gothik ausschlösse. Unser französischer Meister geht hier seinen eigenen Weg. Die Italiener geben nur Renaissance; die Eyck'sche Schule zog den romanischen Styl vor. Foucquet hat für diese einfache Form keinen Sinn, dagegen liebt er den Reichthum des entwickelten gothischen Styls ebenso sehr, wie den der Renaissance und nimmt gelegentlich keinen Anstand, beide in unmittelbare Verbindung zu bringen. Jenes Titelblatt, die Verehrung der Jungfrau durch den Besteller des Buches, verlegt diese Scene in einen von Prachtmauern italienischen Styls umschlossenen, unbedeckten Raum. Die Halle aber, welche sich an diese Mauern anschliesst und vor welcher die Jungfrau thront, ist wie ein grosses gothisches Portal gestaltet, mit Statuen auf den Seitenwänden und mit Statuetten unter Baldachinen, nur dass an die Stelle der Thüröffnung eine Marmornische getreten ist, die von korinthischen Säulen flankirt und mit einer als Muschel gestalteten Wölbung schliesst. So unbefangen sind hier die beiden einander widerstrebenden Style verschmolzen[1]).

Ein drittes Miniaturenwerk, in welchem wir Foucquet's Hand erkennen, findet sich in der Hofbibliothek zu München[2]). Es enthält die französische Uebersetzung des lateinischen Werkes von Boccaz: de casibus virorum et foeminarum illustrium, von den Schicksalen berühmter Männer und Frauen. Das Manuscript war, wie wir durch die ausführliche Notiz des Schreibers erfahren, am 24. Nov. 1458 beendet, so dass erst nach dieser Zeit die Arbeit des Malers begonnen sein kann[3]). Die Zahl der Miniaturen ist sehr gross; sie

---

[1]) Es ist auffallend, dass sowohl hier (bei der Vermählung Mariä), als im Josephus (bei der Plünderung des Tempels) grosse gewundene Säulen vorkommen, die in der damaligen italienischen Renaissance kaum nachzuweisen sein möchten.

[2]) Auch hier war Waagen der erste, welcher auf das Manuscript aufmerksam gemacht und Foucquet's Hand darin erkannt hat. D. Kunstbl. 1851. S. 93.

[3]) Der Schreiber, Pierre Faure, Pfarrer zu Hauberville bei Saint Denis, hatte in dieser Inschrift auch den Namen des Bestellers angegeben, derselbe ist aber ausradirt, so dass sie mit den Worten abbricht, dass er die Abschrift gefertigt habe: pour et au profit de honourable homme et saige maistre ...... Es ist möglich, dass darauf der Name des Estienne Chevalier, vielleicht mit weiteren Ehrentiteln gefolgt ist, so dass wir diesen daher auch hier als den Gönner Foucquet's wiederfänden, und de Laborde (Renaissance, Vol. II, p. 724) glaubt dies beweisen zu können. In den Randverzierungen des Codex kommt nämlich wiederholt die Devise vor: S u r l y n a r e g a r d, welche zwar, wie diese Devisen gewöhnlich, räthselhaft lautet und keine verständliche Hindeutung auf Estienne Chevalier giebt, aber nach der Erzählung eines älteren Geschichtsschreibers (Denys Godefroy,

beläuft sich auf 91, von denen einige, namentlich die am Eingange jedes der 9 Bücher des Werkes, von bedeutender Grösse, die andern in den Text eingeschobenen kleiner sind. Jene scheinen durchweg von der Hand des Meisters, diese zwar in seiner Weise und wahrscheinlich nach seinen Skizzen, aber von Gehülfen ausgeführt. Vor Allem ist das erste Bild durch seine Grösse (Höhe 40, Breite 29 Centimeter) und seine inneren Vorzüge bemerkenswerth. Es enthält die Darstellung eines öffentlichen Gerichtes, bei welchem der König, wie es scheint Karl VII. selbst, zwischen seinen Grosswürdenträgern thront, der Gerichtshof auf Sesseln mit den französischen Lilien sitzt, der Generalprocurator die Anklage verliest, und Wachen das herandrängende Volk zurückhalten. Man kann annehmen, dass dreihundert Figuren darauf vorkommen, deren klare Anordnung und charakteristische Köpfe bewundernswerth sind [1]).

Seitdem durch diese Miniaturen die Aufmerksamkeit auf Foucquet gelenkt ist, hat der Fleiss der Forscher aus den Archiven von Tours und aus andern Quellen eine Reihe wichtiger Nachrichten über ihn beigebracht. Er war in Tours geboren, wie wir schon aus der Notiz seines Zeitgenossen Robertet in dem Manuscript des Josephus wissen; das Jahr seiner Geburt ist zwar nicht genau bekannt, muss aber, wie wir sehen werden, in die Jahre 1415 bis 1420 fallen. Er wohnte auch, wenigstens in seinen späteren Jahren, und zwar seit 1472 als „Maler des Königs", Ludwig's XI., in dieser seiner Vaterstadt und starb daselbst etwa 1480, da i. J. 1481 seine Wittwe und Erben urkundlich auftreten [2]). Vor Allem merkwürdig sind die Nachrichten, welche wir durch einen Italiener erhalten. Francesco Florio, ein italienischer Humanist, war nach dem Tode Karl's VII. im Gefolge des Grafen von Armagnac nach Frankreich gekommen, und lebte hier einige Jahre zuerst in Paris, dann in Tours, von wo aus er um 1477 an einen italienischen Freund, Jacopo Tarlato, in lateinischer Sprache eine Beschreibung von Tours und seiner Umgegend richtete. In dieser spricht er dann unter Anderem von einer alten, aber neuerlich durch Ludwig XI. ausgeschmückten Kirche, Notre Dame la riche, in

Histoire de Charles VII. 1661) auch an einem der Familie Chevalier gehörigen Hause zu Paris vorgefunden und daher ihm zugeschrieben war. Der Beweis scheint nicht sehr schlagend und durch den Umstand, dass diese Devise in dem Gebetbuche nicht nachgewiesen werden kann, bedeutend geschwächt; doch nimmt auch Labarte a. a. O. S. 285 ihn für genügend an.

[1]) Man vermuthet, dass damit die Verurtheilung des Herzogs von Alençon, also ein ganz neuer, der Anfertigung fast gleichzeitiger Vorgang (1475) gemeint sei.

[2]) Dies ist erst durch Grandmaison a. a. O. S. 11 erwiesen, während de Laborde muthmaasslich das Todesjahr 1485 angenommen hatte.

der Nähe der Stadt, und ergiesst sich dabei in das, nach der Weise italienischer Humanisten etwas stark aufgetragene Lob des Johannes Fochetus, wie er ihn nennt, dessen Gemälde er dort neben älteren Malereien gefunden habe. Er erklärt ihn für den ersten Maler nicht bloss seiner Zeit, sondern aller Zeiten, will es Andern überlassen, Polygnot und Apelles zu rühmen und zufrieden sein, wenn es ihm gelänge, die malerischen Thaten dieses Turonensischen Mannes mit würdigen Worten zu feiern. Diesem Erguss fügt er dann aber eine nicht unwichtige Nachricht hinzu. Damit nämlich sein italienischer Freund ihn nicht im Verdacht eitler Dichtung habe, möge er sich in die Sakristei von Santa Maria sopra Minerva zu Rom begeben, wo er ein von unserm Maler in seiner Jugend (in ipsa adhuc juventa) und zwar auf Leinwand gemaltes Bildniss des Papstes Eugen IV. finden und daraus erkennen werde, dass Foucquet wie ein zweiter Prometheus fähig sei, mit dem Pinsel wahres Leben zu schaffen[1]. Diese Nachricht wird dann auch anderweitig bestätigt, nämlich durch Vasari im Leben des Antonio Averulino, genannt Filarete und dann auch durch diesen selbst in der Zueignung seines architektonischen Werkes an den Herzog Franzesco Sforza. Beide sprechen nämlich von diesem in der Sakristei der Minerva befindlichen Porträt Eugen's IV. zwar mit Verstümmelung des französischen Namens aber mit Angabe von Einzelheiten, welche die Identität des Bildes feststellen[1]. Die Lebensverhältnisse Eugen's IV. lassen vermuthen, dass es im Jahre 1443 war, als Foucquet ihn malte[2], und rechtfertigen daher die An-

[1]) Vasari knüpft an die Erwähnung, dass Filarete in der Kirche der Minerva bestattet sei, die Angabe, dass er dort durch einen sehr angesehenen Maler, den er in der ersten Ausgabe ziemlich richtig Giovanni Focchetta, in der zweiten aber Giovanni Foccora nennt, das Bildniss Eugen's IV. malen lassen. Vasari, ed. n. III. 293. Filarete dagegen nennt als bedeutende Maler aus den Ländern jenseits der Alpen neben Giovanni di Brugia und Ruggieri, also neben den bedeutendsten den Italienern bekannten flandrischen Malern einen „Giachetto Francioso", der, wenn er noch lebe, ein guter Meister, besonders im Porträt sei. Derselbe habe in Rom in einem in der Sakristei der Minerva befindlichen Bilde, während er, „Filarete", sich dort befand, den Papst Eugen nebst zwei seiner Verwandten auf Leinwand so vortrefflich gemalt, dass sie zu leben geschienen. Gaye I. 205. Gegenstand, Ort und sogar die (auch von Florio erwähnte) Ausführung auf Leinwand heben jeden Zweifel über die Identität des Bildes, und die Veränderung des Namens von Folchetto in Giachetto kann sehr leicht durch das Versehen eines Abschreibers entstanden sein.

[2]) Eugen IV. bestieg den päpstlichen Thron 1431, wurde aber schon 1434 durch einen Aufstand der Römer verjagt und hielt sich nun eine Reihe von Jahren in Florenz und an anderen Orten auf, bis er 1443 nach Rom zurückkehrte. Es ist, wie Labarte a. a. O. S. 279 mit Recht bemerkt, nicht wahrscheinlich, dass das

nahme, dass dieser damals wenigstens das Alter von 23 oder 24 Jahren gehabt haben und also 1420 oder einige Jahre früher geboren sein müsste. Florio sagt zwar ausdrücklich, dass er damals noch jung gewesen, indessen musste er doch schon ein Alter erreicht haben, welches gestattete, ihm das Porträt des Papstes anzuvertrauen. Was ihn nach Italien geführt, wie lange und an welchen Orten er sich dort aufgehalten, muss dahingestellt bleiben. Dass er dort in ein Schulverhältniss zu italienischen Malern getreten, ist nicht wahrscheinlich, da seine Malereien keine Spur einer solchen Abhängigkeit zeigen. Wohl aber deutet seine ziemlich genaue Kenntniss und seine Vorliebe für die damals dort aufkommenden Bauformen auf einen etwas längeren Aufenthalt. Den urkundlichen Beweis für seine Rückkehr nach Frankreich erhalten wir erst im Jahre 1461, jedoch unter Umständen, welche darthun, dass er schon längere Zeit vorher dort als reifer Meister gewirkt und sich Ansehen erworben haben muss. Es war nämlich damals französische Sitte nach dem Tode vornehmer Personen, auf dem Paradebette statt der Leiche selbst ein bemaltes und bekleidetes Wachsbild auszustellen. So sollte es auch nach dem im Juli 1461 erfolgten Tode Karls VII. geschehen. Die Wachsmaske war daher sofort durch Jacob Lichmont, einen damals angesehenen Maler genommen, die Bemalung aber wollte man nur Foucquet anvertrauen. Es wurde daher, wie die Rechnungen ergeben[1], ein Bote mit jener kostbaren Wachsmaske ausgesendet, um Foucquet, der sich auf einer Geschäftsreise in Paris befand, dort aufzusuchen. Bald darauf wurde er auch bei den Festlichkeiten zu Ehren des neuen Königs Ludwig XI. in Thätigkeit gesetzt. Dieser sollte nämlich im September desselben Jahres 1461 seinen Einzug in Foucquet's Vaterstadt Tours halten, welche ihn dem Herkommen gemäss mit allerlei Aufzügen und mit ernsten und komischen Schauspielen empfangen zu müssen glaubte. Foucquet und zwei andere Personen wurden daher beauftragt, die Vorbereitungen für die dazu nöthigen Gerüste und Schaubühnen zu treffen. Während sie dabei beschäftigt waren,

---

Gemälde schon vor jenem Aufstande gemalt sei, da dann das Bild des verhassten Papstes von dem aufgeregten Volke zerstört sein würde. Ebenso wenig aber wird es nach 1443 entstanden sein. Zwar lebte Eugen IV. noch bis 1447 und verliess Rom nicht wieder. Aber bei Anfertigung jenes Porträts war Filarete, wie dieser ausdrücklich bemerkte, noch in Rom und dies war nach Vasari nur bis 1443 der Fall, wo er den Guss der ihm übertragenen ehernen Pforte vollendet hatte und nun Rom verliess, um an anderen Orten lohnende Arbeit zu suchen. Er kehrte zwar später nach Rom zurück, aber erst nach dem Tode Eugen's IV.

[1]) De Laborde a. a. O. I, p. 158. coll. p. 47.

besannen sich aber die Väter der Stadt, dass es rathsam sei, sich über die Gesinnung des Königs aufzuklären, und erfuhren nun auf ihre Nachfrage, dass dieser Herr, sehr unähnlich seinem vergnügungslustigen Vater, daran gar kein Gefallen finde. Die Vorbereitungen wurden daher eingestellt und jenen künstlerischen Rathgebern laut der städtischen Rechnung eine Entschädigung für ihre vergebliche mehrtägige Arbeit gezahlt. Die weiteren Nachrichten über unsern Maler sind nicht sehr reichhaltig. Im Jahre 1470 erhielt er eine nicht unbedeutende Zahlung für „gewisse Gemälde“, die er im Auftrage des Königs zur Vertheilung an die Ordensritter des h. Michael gemacht, wahrscheinlich eine nur decorative Arbeit. Im Jahre 1472 wird ihm eine Reise von Tours nach Blois vergütet, die er auf Befehl der Herzogin von Orléans unternommen, um von ihr die Bestellung eines Gebetbuches mit Historien und in Gold und Azur auszuführendem Schmucke zu empfangen[1]. Im Jahre 1474 begann Ludwig XI. sich mit seinem Grabmale zu beschäftigen und bestellte zu diesem Zwecke zwei Entwürfe, den einen bei Michael Colombe von Tours, dem anerkannt bedeutendsten Bildhauer in Frankreich, der ein Modell in Stein arbeitete, den andern bei unserm Jean Foucquet, der eine farbige Zeichnung auf Pergament lieferte. Ob einer dieser Entwürfe im Allgemeinen die Billigung des Königs erhalten, ist nicht ersichtlich; jedenfalls hatte sein darauf anzubringendes eigenes Bildniss nicht seinen Beifall. Er beauftragte daher im Jahre 1481 (also nach Foucquet's Tode) einen andern berühmten Maler, Meister Nicolaus (Colin) von Amiens, zu Verbesserungen, nach denen dann auch später durch andere Personen die Ausführung in vergoldetem Kupfer erfolgte[2]. Im Jahre 1475 kommt Foucquet in der Rechnung des königlichen Zahlmeisters noch einmal vor und zwar nun nicht mit einer Zahlung für ein bestimmtes Geschäft, sondern mit dem Titel als „peintre du roi“ und mit einer runden Summe „pour entretenir son état“, also mit einem Gehalt oder einer nicht fixirten Remuneration. Im Jahre 1476 endlich finden wir einen Beweis von Foucquet's Thätigkeit in der städtischen Rechnung von Tours, indem er für die innere Ausmalung eines Baldachins bezahlt wird, unter welchem die Stadt den durchreisenden König Alphons von Portugal eingeholt hatte[3]. Im Jahre 1481 war er, wie schon angegeben, bereits verstorben.

Foucquet's Ansehen erhielt sich noch lange. Der bereits früher

---

[1]) Vgl. de Laborde: Renaissance etc. I. p. 159 mit Grandmaison a. a. O. S. 14.

[2]) Vgl. de Laborde a. a. O. p. 59, 60. Der Goldschmidt Konrad von Köln und der Kanonier Laurens Wrine übernahmen den Guss.

[3]) Grandmaison a. a. O. p. 11.

erwähnte Belgier Lemaire, Secretär der Erzherzogin Margaretha, Statthalterin der Niederlande, nennt ihn in zweien seiner Gedichte (1509 und 1511) in ehrenvollster Weise, das eine Mal, indem er ihm „grossen Ruhm" zuschreibt, das andere Mal, indem er ihn nebst Roger van der Weyde an die Spitze der bedeutenden Meister stellt, die er herbeiruft. Der französische Kupferstecher und Schriftsteller Jean Pélérin, genannt Viator, der sein Buch über die künstlerische Perspective in der dritten 1521 erschienenen Auflage den noch lebenden oder verstorbenen malerischen Zierden von Frankreich, Deutschland und Italien dedicirt, stellt dabei wieder unsern Foucquet voran[1]). Noch in einer Druckschrift vom Jahre 1550, also mehr als 70 Jahre nach seinem Tode, erwähnt ihn der aus Tours gebürtige Joannes Brechaeus unter den ausgezeichneten Künstlern seiner Vaterstadt[2]).

Es ist ausser Zweifel, dass Foucquet nicht bloss Miniaturen, sondern auch grössere Malereien ausführte[3]). Schon die Würdigung jenes Bildnisses in der Sakristei der Minerva und Florio's Lob seiner Gemälde in Notre Dame la riche genügen zu dem Beweise. Auch besass die genannte Statthalterin der Niederlande in ihrer Sammlung ein kleines Madonnenbild von ihm[4]). Allein leider ist kein unzweifelhaft beglaubigtes grösseres Bild von seiner Hand erhalten. Man hat ihm die Wandmalereien im Hause des Jaques Coeur zu Bourges, dann ein Porträt des Kanzlers Juvenal des Ursins († 1472) im Louvre zugeschrieben und in mehreren Porträts Karls VII. Copieen nach einem von ihm herrührenden Original sehen wollen[5]), aber alles dieses sind Vermuthungen, wenn auch nicht unwahrscheinliche. Noch besser begründet ist diese Vermuthung bei einem andern Bilde. Estienne Chevalier, Foucquet's Gönner, war der Kirche seiner Vaterstadt, Notre Dame zu Melun mit besonderer Devotion zugethan; er hatte sie zur Grabstätte für sich und seine vor ihm verstorbene

---

[1]) Vgl. die Stellen selbst bei Chenevrières, Recherches sur quelques peintres provinciaux, I, 276, bei de Laborde, Renaissance I. 161, bei Pinchart zu Crowe und Cavalcaselle p. CCXXI u. CCXXV, und endlich bei Passavant a. a. O. S. 173. Der stärkste Ausdruck ist der, welchen Lemaire in der Légende des Vénitiens gebraucht: Foucquet qui tant eut gloires siennes.

[2]) Die unten näher zu erwähnende Stelle aus dem juristischen Werke des Brechaeus ist von Ferdinand Guilhermy in den Annales archéologiques Vol. XII. p. 239.

[3]) Daher nennt ihn auch Robertet in jener Notiz im Manuscript des Josephus: bon peintre et enlumineur du roy Luys XI. Er unterscheidet beide Leistungen.

[4]) Ung petit tableau de Notre Dame, bien vieulx, de la main de Foucquet: De Laborde, Ducs de Bourgogne I. p. XLV. Pinchart a. a. O. p. CCXXV.

[5]) Waagen, im D. Kunstblatt 1856. S. 24 u. Passavant a. a. O. S. 170. [Nr. 653 im Louvre gilt jetzt als Original und wohl mit Recht.]

Gattin erwählt und stattete sie mit reichen Geschenken aus. Unter Anderem stiftete er in einer Kapelle ein aus zwei Tafeln bestehendes Gemälde, das auf der einen ihn selbst, begleitet von St. Stephan, seinem Schutzpatron, auf der andern die Jungfrau mit dem Kinde und zwar mit entblösster Brust, also etwa im Begriffe, das Kind zu nähren, darstellte. Das Bild wurde, wie wir von Schriftstellern des 17. und 18. Jahrhunderts erfahren, als eine Sehenswürdigkeit betrachtet; man wusste, dass Estienne Chevalier der Geliebten seines Herrn, der schönen Agnes Sorel, nahe gestanden hatte und von ihr zum Testamentsexecutor ernannt war, und folgerte daraus, dass er nach dem frühen Tode dieser seiner Gönnerin die Züge derselben dem Madonnenbilde zum Grunde legen lassen. Dies wurde zu so fester Tradition, dass man Copieen dieser Madonna sowohl mit dem Kinde, als auch unter Fortlassung desselben anfertigte, welche den Sammlern historischer Porträts als Porträts der Agnes Sorel erwünscht waren. Jetzt ist das Doppelbild aus der Kirche zu Melun verschwunden, während zwei Tafeln gleichen Inhalts wie jene an verschiedenen Stellen zum Vorschein gekommen sind. Die eine mit der Gestalt des Stifters und seines Schutzpatrons ist glücklicherweise in die Hände des Besitzers jener schönen Miniaturen aus dem Gebetbuche Foucquet's, des Herrn Brentano zu Frankfurt, die andere mit der Madonna in das Museum zu Antwerpen gelangt. Beide stimmen indessen nicht genau überein; das Madonnenbild hat einen bleicheren Farbenton und scheint überhaupt die Arbeit eines Copisten [1]), während der in Frankfurt befindliche Flügel eine grössere Verwandtschaft mit der Malweise der Miniaturen und ein kräftigeres, wärmeres Colorit zeigt. Dass er einen sehr bedeutenden Eindruck mache, lässt sich indessen auch von diesem nicht sagen. Die Haltung der Gestalten ist einfach und nicht unwürdig, die Züge sind charakteristisch, aber in Einzelheiten wird die Behandlung kleinlich und das Ganze hat keineswegs die Lebensfülle, an die wir durch die flandrische Schule gewöhnt sind [2]). Möglicherweise hängt dies damit zusammen, dass dies Bild, wie die anderen unserm Meister zugeschriebenen Tafelbilder in Tempera und nur in gewissen Lasuren mit einem Oel- oder Harz-

[1]) Nach Waagen im Kunstblatt 1856 a. a. O. soll es auch kleinere Dimensionen haben. [Vgl. hierüber auch Vallet de Viriville in der Revue de Paris, t. XXXVIII und J. Renouvier, Jehan de Paris, p. 31.]

[2]) [Bei der immerhin stilvollen und originellen Behandlung des Ganzen dürfte es doch wohl erlaubt sein, das Bild einem Meister zuzuschreiben und zwar eben Foucquet, da ja Schnaase selbst zugiebt, dass es grosse Verwandtschaft mit den Miniaturen zeige.]

firniss ausgeführt ist[1]). Jedenfalls reichen alle diese vermeintlichen Bilder nicht aus, um uns über die Vorzüge seiner grösseren Gemälde und darüber zu belehren, ob sein Ruhm vorzugsweise auf diesen (wie man nach den Aeusserungen des Florio annehmen könnte) oder mehr auf der Miniaturmalerei beruhte, welche noch immer in Frankreich überaus beliebt und gesucht war.

Nur in dieser Gattung können wir einen nachhaltigen Einfluss seiner Wirksamkeit nachweisen[2]). Er hinterliess, wie wir wissen, zwei Söhne, welche zu seiner Kunst erzogen waren[3]), und hatte überdies ohne Zweifel, wie dies bei dem gewerblichen Betriebe der Miniaturmalerei unerlässlich war, zahlreiche Schüler und Gehülfen, welche dann nach seinem Tode in seiner Weise weiter arbeiteten. Auch besitzen wir noch eine grosse Zahl von Miniaturwerken, in denen wir seine Schule, namentlich seine Neigung für italienische Formen wiedererkennen. Dahin gehören zunächst in der grossen Bibliothek zu Paris[4]) zwei Manuscripte mit der französischen Uebersetzung der ersten Decaden des Livius (Nr. 297 fonds Sorbonne und Nr. 273 fr.), in denen sich einzelne Miniaturen finden, welche des Meisters würdig wären, ein Gebetbuch, das im Jahre 1475 für einen darin genannten

---

[1]) Wie dies Passavant a. a. O. S. 173 versichert.

[2]) Waagen, Ueber in Spanien vorhandene Gemälde in von Zahn's Jahrbüchern der Kunstwissenschaft Bd. I. S. 322, glaubt in Spanien einen bedeutenden französischen Maler aus Foucquet's Schule entdeckt zu haben. Sein Name: Juan de Borgoña lässt vermuthen, dass er (oder doch sein Vater, dessen Beiname auf ihn übergegangen sein könnte), aus Burgund stammte; eine bestimmte Nachricht darüber fehlt. Seine Gemälde schienen Passavant (die christliche Kunst in Spanien S. 88) „weit italienischer", als die anderer gleichzeitiger spanischer Meister. Sein bedeutendstes Werk, die Wandmalerei in dem für den Winter bestimmten Kapitelsaal der Kathedrale zu Toledo, Scenen aus dem Leben der Maria, aus der Passion und endlich eine grosse Darstellung des jüngsten Gerichtes enthaltend, alles im Auftrage des Kardinals Ximenez von 1508 an gemalt, erinnerten den genannten Forscher an die Werke des Domenico Ghirlandajo. Waagen dagegen fand darin grosse Verwandtschaft mit den Miniaturen Foucquet's, dasselbe Verhältniss zur italienischen und zur van Eyck'schen Schule, denselben warmbräunlichen Fleischton und dieselbe Zusammenstellung der Farben in den Gewändern u. s. f., jedoch so, dass Juan de Borgoña in der Modellirung, im Schönheitssinn und in der völligen Ausbildung der Luft- und Linienperspective den Meister übertreffe. Die Möglichkeit des Zusammenhangs ist zuzugeben; da Foucquet 1481 starb, so kann Juan de Borgoña, obgleich er 1508 malte, noch sein Schüler gewesen sein. Den Beweis dafür aber wird man bei der Differenz der Ansichten beider Forscher erst von künftiger Untersuchung erwarten dürfen.

[3]) Brechaeus in der oben erwähnten Stelle giebt die Namen dieser beiden Söhne: Lodovicus und Franciscus.

[4]) Laborde p. 167, Labarte p. 287 und 293 ff. Waagen, K.-W. u. K. III, p. 374.

Bürger von Tours angefertigt wurde (Nr. 1179 lat.), die goldene Legende (Nr. 243 fr.), ein zweites Exemplar der Antiquitäten des Josephus (Nr. 405 und 406 fr.) und endlich ein Gebetbuch, welches nach einer zwar erst 1547 eingetragenen, aber glaubhaften Notiz für den Herzog von Lothringen, René II. († 1508), der den Königstitel seines gleichnamigen Grossvaters führte, gefertigt ist (früher Nr. 547 suppl. lat., jetzt wahrscheinlich Nr. 10,491 lat.). Die Compositionen erinnern sehr an Foucquet, und die Formen der italienischen Renaissance wiederholen sich hier in ganz ähnlicher Weise, wie bei ihm. Aber die Zeichnung ist schwächer und giebt statt der natürlichen Würde oft eine falsche Zierlichkeit. Auch andere Bibliotheken, namentlich die des Arsenals enthalten mehrere Werke, welche Foucquet's Schule verrathen[1]).

Aber es fehlte viel, dass diese Schule zu allgemeiner Herrschaft gelangte. Zwar war auch sie echt französischen Geistes und ging von denselben Anforderungen aus wie die übrigen französischen Künstler und Kunstfreunde. Auch sie schloss sich an die flandrische Schule an, suchte den Reiz der Porträtähnlichkeit und Individualität, des Landschaftlichen und Perspectivischen von ihr zu entlehnen, zugleich aber sie zu verbessern, sich über die gemeine Natur zu erheben, Schöneres, Edleres zu geben. Nicht also in der Tendenz, wohl aber in den Mitteln für diesen Zweck unterschied sich Foucquet von seinen Kunstgenossen. Während er durch zufälligen oder absichtlich gewählten frühen Aufenthalt in Italien bestimmtere Anschauungen von Idealität erlangt und diese durch Nachahmung italienischer Formen, oder durch das Studium der dortigen Natur und Kunst sich anzueignen und in seinen Werken herzustellen gesucht hatte, begnügten sich die meisten französischen Maler damit, das Gemeine möglichst zu vermeiden und sich nach den Vorbildern zu richten, welche in den Augen ihrer Landsleute, namentlich der höfischen Kreise, für schön und edel galten. Das äusserlich Glänzende und Prächtige, die Häufung des Goldes und edler Stoffe, die natürliche oder conventionelle Grazie, das Zierliche, Neckische, Anmuthige vertreten daher die Stelle des Hohen und Edeln. Es ist begreiflich, dass diese Auffassung, besonders bei den damaligen Zuständen der französischen Gesellschaft, der Mehrzahl vollkommen genügte und eigentlich besser zusagte, als eine höher strebende Richtung. Foucquet's Schule starb daher aus, während diese gewöhnliche Auffassung ungemein beliebt und begünstigt wurde[2]).

---

[1]) Vgl. Labarte a. a. O. S. 293.

[2]) Labarte a. a. O. S. 293 glaubt drei Schulen französischer Miniaturmalerei

Nach dem Tode Karls VII. unter der zwar harten und strengen, aber klugen und wirthschaftlichen Regierung Ludwig's XI. stieg die Wohlhabenheit und (vielleicht im Widerspruche gegen den finstern Hofhalt des Königs) der Luxus in hohem Grade und die Miniaturmalerei kam aufs Neue in Gunst, in der sie sich bis nach der Mitte des 16. Jahrhunderts erhielt. Zahlreiche, prachtvolle Werke dieser Art sind uns erhalten, aber durchweg dieser allgemeinen französischen Schule angehörig. Vieles ist darin sehr anziehend, Manches selbst poetisch. Die Landschaft ist im Ganzen sehr wohl verstanden; selbst die conventionelle Beleuchtung mit Gold oder Silber wirkt oft sehr gut und giebt der Phantasie einen Eindruck, welcher dem der Wirklichkeit entspricht. Die Köpfe sind fein und meistens von verständlichem Ausdruck, gewisse Motive, weibliche Züchtigkeit und Anmuth, vornehmer Anstand, weltmännische Klugheit pflegen wohl zu gelingen. Der Madonnentypus zeigt statt der körperlichen Fülle der Niederländer, ein feines Oval mit etwas langem Kinn und spitzer Nase. Aber das Energische und Leidenschaftliche ist schwach, die Bewegungen sind oft steif, die Darstellung des Schmerzes hat meistens etwas Conventionelles, Uebertriebenes und die besseren Züge wiederholen sich zu oft, um lange zu wirken. Es ist eine zierliche, sentimentale Schule, in welcher die Gestalten mehr eine Rolle zu spielen, als aus freier Seele zu handeln scheinen.

Es wird genügen, aus der gewaltigen Zahl dieser Werke einige mir genauer bekannte herauszuheben. Besonders charakteristisch, ein Extrem des conventionell-französischen Geschmacks ist ein Exemplar eines in dieser Zeit sehr beliebten Buches, der Heroiden des Ovid in französischer Uebersetzung (Nr. 874 fr., früher Nr. 7231,2 der grossen Pariser Bibliothek) mit grösseren und kleineren Miniaturen. Jene zeigen die schreibenden Heldinnen in ihrem Cabinet, Briefe empfangend oder absendend, als schlanke, etwas lang gerathene Gestalten in elegantem höfischen Costüm, diese geben historische Scenen, wobei dann die 50 Töchter des Danaos in Himmelbetten schlafen, Phädra in einer Staatscarosse auf die Jagd fährt und Leander, wie aus Kork geschnitzt, ganz gerade oben auf den Wellen schwimmt.

---

unterscheiden zu müssen, die Schule Foucquet's (wie er sie nennt, „die französisch-italienische"), dann eine französisch-niederländische und endlich die altfranzösische. Diese Unterscheidung scheint mir indessen nicht haltbar. Ein niederländischer Einfluss ist überall vorhanden, es handelt sich nur um Unterschiede des Grades, welche fast mit dem Unterschiede des Künstlerischen und Fabrikmässigen zusammenhängen, und jedenfalls zu fliessend sind, um eine Begrenzung zwischen verschiedenen Schulen zu begründen.

Sehr viel besser ist dann ein in der Hofbibliothek zu Wien bewahrter Codex, der den allegorischen Roman des bekannten Königs René: Le roman de la très douce mercy au coeur d'amour épris enthält. „Douce mercy“ ist eine Dame, „Coeur“ ein Ritter, der jene aus allerlei allegorischen Fährlichkeiten (Soulcy, Courroux u. s. w.) befreit, und das Ganze wird als eine Vision oder ein Traum dargestellt, in welchem der königliche Dichter sein eigenes Schicksal erfährt oder beklagt. Nur 16 der für Bilder bestimmten Stellen sind benützt, die übrigen leer geblieben. Die Ausführung lässt zwei verschiedene, aber immerhin sehr geschickte Hände vermuthen, nähert sich in der Behandlung des Landschaftlichen und in der Lichtwirkung der flandrischen, lässt aber doch vermöge der milderen Farbe und der sanften harmonischen Haltung die französische Schule erkennen. Auf dem ersten Bilde sieht man den König im Bett und vor ihm Amor, der zwar geflügelt, Köcher und Bogen in der Hand, aber übrigens in eleganter, jugendlicher Tracht, mit blauem Kleide und rothen Hosen, das Herz des Schlafenden in der Hand hält und von einem Knappen in weissem, mit Flammen geschmücktem Kleide begleitet ist, den er als „vif désir“ von nun an dem Dienste des edlen Ritters überweist. Die ganze Scene ist durch den Reflex eines unter einer Bank stehenden Nachtlichtes sehr anmuthig beleuchtet. Auf den folgenden Bildern werden dann die einzelnen Abenteuer des Ritters Coeur geschildert. Die Figuren sind gut gezeichnet und zierlich, aber nicht gerade sehr ausdrucksvoll, dagegen ist das Landschaftliche der romantischen Scenen sehr gelungen. Nächtliche Hergänge bei gestirntem Himmel, Sonnenaufgang und der noch von der eben untergegangenen Sonne beleuchtete Abendhimmel, beide mit Gold erhöht, Gegenden mit waldigem Hintergrunde, mit Wiesengrün und nahestehenden Bäumen, welche Naturstudien erkennen lassen, Flüsse mit Brücken u. s. f., wechseln ab und sind gleich anziehend. Nur die offene See, welche ein Mal vorkommt, ist zu bewegungslos.

Ein sehr kostbarer Codex dieses Styls ist dann das lateinische Gebetbuch (Nr. 920 M. lat. der grossen Bibliothek zu Paris), welches Louis de Laval, grand maître des eaux et forêts unter Ludwig XI., etwa um 1480 für sich malen liess, aber bei seinem Tode, wie eine Inschrift des schon genannten Robertet uns belehrt, der Tochter Ludwig's XI., Anna von Frankreich, vermachte. Der Bilderschmuck ist sehr bedeutend; dem Kalender gehen gleichsam als malerische Einleitung fünf Bilder der Schöpfungsgeschichte voraus, später folgen dann alle die zahlreichen, in diesen Büchern üblichen Darstellungen, zwischen denen wiederholt Brustbilder Christi und der Madonna, dann

aber auch mehrere Male das Bildniss des Bestellers oder sein Wappen in prachtvoller Ausführung vorkommen. Bei dem officium mortuorum liegt der Herr von Laval selbst im Panzer und Wappenrock auf dem Sarkophage, mit französischer Inschrift, die seine Titel aufzählt, während er wiederum, aber nun nackend und bloss, daneben kniet, und dem auf dem gegenüberstehenden Blatte dargestellten Weltrichter sein miserere zuruft. Das Bildniss Christi hat den breiten, etwas starren Typus der flandrischen Schule, das Madonnenbild ist zarter als dort, sehr anmuthig und milde. Das landschaftliche Element ist auch hier sehr ausgebildet, obgleich die Bäume noch steif sind. Die Architektur ist spätgothisch, oft mit Einmischung von Formen, welche schon den Uebergang in die Renaissance andeuten, mit runden Bögen, breiten, an die Antike erinnernden Kapitälen, Nischen in Muschelform. Die Zeichnung ist keineswegs geistvoll, aber glatt und elegant. Gold ist mit Verschwendung angebracht, sowohl in den Einrahmungen der Schrift, als in den Historien, wo es die Lichter auf Gewändern und in der Landschaft bildet. Die Initialen sind wenig bedeutend, etwa in Gold auf blauem oder rothem Grunde gezeichnet. Freie Arabesken kommen nicht vor, sondern alles ist eingerahmt.

Das reichste und schönste Denkmal dieser Schule ist dann endlich das Gebetbuch der Königin Anna von Bretagne, welches bald nach ihrer Vermählung mit Ludwig XII. (1498) entstanden sein muss [1]. Das Format ist klein Folio, die Bilder, welche die ganze Seite füllen, haben eine Höhe von etwa 12, eine Breite von etwa 8 Zoll. Ganz vorn, gleichsam als Titelblatt, zwei ein Ganzes bildende, auf die gleichzeitig aufgeschlagenen Blattseiten gemalte Bilder; auf dem einen Blatte am Fusse des Kreuzes Maria mit der Christusleiche nebst den treuen Anhängern des Herrn, welche durch roth geweinte Augen und etwas theatralische klagende Geberden ihren Schmerz aussprechen; auf dem andern die Königin Anna an ihrem Betstuhle knieend und zu dem Kreuze hingewendet, begleitet von drei weiblichen Schutzheiligen. Sie ist in reicher Kleidung, ein vortreffliches Porträt mit angenehmen, sehr individuellen Zügen [2]. Dann die 12 Monatsbilder

---

[1]) Früher in der grossen Bibliothek, dann in dem von Napoléon III. gestifteten Musée des Souverains im Louvre. Beschreibungen des Buches u. A. bei Waagen, K.-W. u. K. III. p. 377 und bei Labarte a. a. O. p. 300. Nachbildungen in Farbendruck enthält das 1861 bei Curmer in Paris erschienene Werk: Le livre d'heures de la Reine Anne de Bretagne, traduit du latin et accompagné de notes inédites par M. l'Abbé Delaunay.

[2]) Eine gelungene Nachbildung in Dibdin, A bibliographical tour in France and Germany. London 1821.

von ungewöhnlicher Grösse, die ganze Seite füllend, meistens sehr anmuthige Landschaften. Darauf dann die grosse Zahl von Bildern mit den Hergängen der evangelischen Geschichte und Legende oder mit heiligen Gestalten. Der Ausdruck der Hauptgestalten ist oft schwach und weichlich, der Charakter des Weiblichen und Süssen allzu überwiegend. Auch die Zeichnung ist weder sehr correct noch sehr wirkungsvoll; der Christuskörper am Kreuze ist dürftig und mager, die Bewegungen sind oft steif oder matt. Aber die Köpfe sind in der Regel fein gezeichnet und anmuthig, die Augen ausdrucksvoll. Ueberhaupt sind die einfachen und zarten Scenen, die Verkündigung, die Visitation, dann späterhin die h. Anna mit der gar züchtig vor ihr stehenden kleinen Maria am besten gelungen. Bei den grösseren, figurenreichen historischen Hergängen scheint es durchweg mehr auf die Gesammtwirkung, gewissermaassen auf das Musikalische des Momentes, als auf die Durchbildung der einzelnen Gestalten und den Ausdruck ihrer verschiedenen Affecte abgesehen. Besonders stark ist diese Schule (denn auch hier haben offenbar mehrere Hände gearbeitet) in der Beleuchtung. Sie liebt ein gebrochenes Licht und weiss demselben verschiedenen Ausdruck abzugewinnen. So macht auf der Kreuzigung die hereinbrechende Finsterniss und das Hervortreten des durch einzelne goldene Punkte angedeuteten Sternenlichtes einen schauerlichen Eindruck, während bei der Anbetung der Hirten das nur durch die Laterne des Joseph gemilderte nächtliche Dunkel wohlthätig anheimelnd wirkt und das heilige Geheimniss, dass der Heiland in die Welt gekommen, uns gleichsam zuflüstert. Bei der Flucht nach Aegypten giebt die aufgehende Sonne eine hoffnungsvolle, bei dem Bilde der h. Magdalena, welche noch im vollen Schmucke ihres weltlichen Lebens mit dicken Thränen ihre Sünden beweint, der rothgefärbte Abendhimmel eine wehmüthige Stimmung. Bei der h. Margaretha ist dem Maler die Schlange zur Hauptsache geworden, er hat sie mit der höchsten Pracht der Farbe, deren er fähig war, ausgestattet. Neben den heiligen Geschichten und Gestalten verdienen dann die Randverzierungen besondere Erwähnung. Sie sind von der oben beschriebenen Art, in viereckigen Streifen bestehend, welche zuweilen die Schrift ganz umrahmen, meistens aber nur den äussern Rand bedecken und durchweg auf glänzendem Goldgrunde Blumen und Früchte, jene sogar oft mit ihren lateinischen oder französischen Namen, und dabei Würmer, Schmetterlinge und andere Insekten, genau der Natur nachgebildet und Schatten werfend enthalten. Zum Theil ist ihre Zeichnung steif, „Chevre fueil“ ist ein gerader trockener Stock mit sym-

metrisch gestellten Blättern, zum Theil sind sie freier und lebendiger. Aber die Genauigkeit der Nachbildung und die Pracht der Farben sind unvergleichlich und machen das Buch zu einem Gegenstande der Bewunderung aller Beschauer. Nach unseren Begriffen kann diese Farbenpracht in einem Gebetbuche bedenklich erscheinen, aber jedenfalls war es in dieser Ausführung ein königlicher Luxus. Den Namen des Malers, der dieses Prachtwerk lieferte, kennen wir nicht. Zwar finden wir in den Rechnungen des königlichen Haushaltes, dass im Jahre 1497 der Maler Jehan Poyet zu Tours eine ziemlich bedeutende Zahlung für ein für Anna von Bretagne mit 23 grossen Historien und 271 Vignetten ausgestattetes Gebetbuch empfing[1]). Allein dasselbe wird als kleines Gebetbuch bezeichnet (unes petites heures) und kann daher nicht wohl mit dem stattlichen Folianten, von dem wir jetzt sprachen, identisch sein. Jean Poyet, obgleich er in dieser Rechnungsnotiz nur als enlumineur et historieur bezeichnet ist, war übrigens, wie wir nachher sehen werden, ein angesehener Maler, von Manchen selbst Foucquet vorgezogen.

Sehr ähnlich, besonders im Styl der historischen Bilder ist ein in der grossen Bibliothek befindliches kleineres, aber sehr reich ausgeführtes Gebetbuch (alte Nummer 651. Suppl. lat.), welches, wie man aus den am Schlusse angebrachten Wappen vermuthen darf, jenem schon erwähnten René II. († 1508), dem Enkel und Erben des Prätendenten von Neapel gehörte[2]). Ich erwähne es hauptsächlich wegen der Randverzierungen, welche zwar in der Regel wie in dem Codex der Anna von Bretagne aus goldenen oder einfarbigen Leisten mit der Imitation darauf liegender schattenwerfender Gegenstände bestehen, zum Theil aber sich augenscheinlich an antike Form und an den Geschmack der italienischen Renaissance anschliessen. Sie sind kandelaberartig, enthalten Genien, Sirenen und ähnliche antike Gebilde und geben die dargestellten Dinge, unter denen neben Früchten und Blumen auch Perlen und Edelsteine vorkommen, in symmetrischer Anordnung. Auch in der Architektur sind italienische Anklänge häufig, während die historischen Darstellungen ganz der französischen Kunst angehören.

Die Vorliebe für die Miniaturmalerei und mit ihr der in derselben ausgebildete saubere und elegante Styl erhielt sich noch eine Weile und verminderte sich erst im Laufe des 16. Jahrhunderts durch den Einfluss der Renaissance, verbunden mit der wachsenden

---

[1]) De Laborde, Renaissance etc. I. p. 273.

[2]) Vgl. Waagen a. a. O. S. 385.

Blüthe der Buchdruckerei, des Holzschnittes und Kupferstiches. Eine Zeit lang schienen sich diese Elemente zu verbinden und jenem französischen Miniaturenstyle unterzuordnen. Antoine Vérard, Buchdrucker, Holzschneider und Kupferstecher und zugleich von 1485 bis 1512 einer der thätigsten Verleger von Paris, veranstaltete mehr als 25 Ausgaben von Gebetbüchern, welche, obgleich gedruckt, Bilder, zum Theil zwar nur colorirte Holzschnitte oder Stiche, zum Theil aber auch wirkliche Miniaturen enthielten[1]. Ja, es scheint, dass er selbst Miniaturmaler war[2]. Jedenfalls gehörte aber die Miniaturmalerei noch lange zu dem Luxus der Grossen und des Hofes. Franz I. hatte unter seinen Varlets de chambre auch einen Robinet Testart, der ausdrücklich als enlumineur bezeichnet ist und mithin nur Miniaturen malte; Barthelemy Guetty, der spätere Hofmaler desselben Königs, erhält 1533 eine Zahlung für ein Paar Gebetbücher mit mehreren Historien[3], und Marcial Gallant, wiederum nur als „illumyneur" bezeichnet, wird sogar noch 1556 unter Heinrich II. für das Ausmalen von Gebetbüchern bezahlt[4]. Seit dem Anfange der Regierung Franz I., nachdem Leonardo da Vinci und Andrea del Sarto in Frankreich gewesen waren und die Neigung für italienische Kunst immer allgemeiner wurde, machte sich der Einfluss derselben auch auf die Miniaturmalerei geltend. Wir besitzen ein eigenthümliches Werk, eine Art Commentar zu Cäsar's gallischem Kriege, von einem unbekannten Verfasser, aber ohne Zweifel für Franz I. und zwar, wie die in den Miniaturen wiederholt vorkommende Jahreszahl 1519 ergiebt, im Anfange seiner Regierung verfasst. Es besteht aus drei Octavbänden, die aber von einander getrennt sind, indem sich der eine Band im britischen Museum, der zweite in der grossen Bibliothek zu Paris (Nr. 13,429 fr.), der dritte endlich im Besitze des Herzogs von Aumale befindet. Jeder Band beginnt mit der Fiction,

---

1) Passavant: Peintre graveur I. 161.

2) Der Rechnungsauszug von 1496, welchen de Laborde: Renaissance p. 275 publicirt, ergiebt, dass er eine bedeutende Zahlung für verschiedene Bücher (einen Tristan, einen Boethius und ein Gebetbuch) erhielt, bei welcher das Pergament, die Malereien und Verzierungen, der Einband und endlich seine Reisen besonders berechnet werden. Dass er jene Historien selbst gemalt, ist aber darin keineswegs ausgedrückt; es ist sehr denkbar, dass er dabei bloss als Unternehmer gehandelt.

3) De Laborde a. a. O. p. 196 u. 750: „pour une paire d'heures historiées de plusieurs histoires, faites de bonne couleur.

4) De Laborde a. a. O. p. 305. Ein für Heinrich II. ausgeführtes Gebetbuch, früher in der grossen Bibliothek von Paris Nr. 1409 fonds latin, jetzt im Museum des Louvre.

dass Cäsar und Franz I. einander auf der Jagd begegnen und in ein Gespräch gerathen, in welchem jener seine Thaten mit geographischen und antiquarischen Erläuterungen erzählt und sich namentlich auf die Beschreibung von Kriegsmaschinen ausführlich einlässt. Diese sind denn auch oft der Gegenstand der Miniaturen, welche ausserdem Jagdscenen, bei denen auch Diana erscheint, dann kriegerische Hergänge und Nachahmungen römischer Medaillen und endlich Porträts von Zeitgenossen und Hofleuten des Königs enthalten, welche zwar von der Hand des Schreibers die Unterschrift römischer Namen, daneben aber von anderer Hand ihre Erklärung, durch Angabe des wirklichen Namens und der Schicksale der dargestellten Person erhalten. Auf den historischen Compositionen findet sich wiederholt neben der Jahreszahl 1519 der Anfangsbuchstabe G. und einige Male auch der ganz ausgeschriebene Name des Malers: Godefroy. Diese Compositionen sind grau in grau, oder doch nur mit geringer Färbung ausgeführt und zeigen in der Zeichnung und Bewegung der Figuren den Einfluss italienischer Vorbilder auf einen einheimischen Künstler. Die Porträts dagegen sind reizende Miniaturen, von grosser Individualität und im Wesentlichen noch in der Weise der älteren französischen Schule [1]). Der Codex zeigt also gleichsam einen Waffenstillstand zwischen der einheimischen Kunst und der herandrängenden Renaissance. Jede behauptet sich auf dem ihr günstigen Terrain. Im Bildnisse konnte man sich von der hergebrachten, mit dem natio-

[1]) Vgl. die ausführliche Beschreibung aller drei Bände bei de Laborde a. a. O. p. 891, die des im britischen Museum befindlichen bei Waagen, K.-W. u. K. I. 148, die des Pariser Bandes bei Labarte a. a. O. p. 315 ff. Demselben Maler gehören auch, wie nicht nur die Aehnlichkeit der Behandlung und des Styls, sondern auch die Beischrift theils des Buchstabens G., theils des ganzen Namens beweisen, die Miniaturen zu den Triumphen des Petrarca in der Bibliothek des Arsenals zu Paris, was zuerst von Waagen a. a. O. III. p. 395 bemerkt, von den beiden andern genannten Schriftstellern bestätigt ist. Waagen (D. Kunstbl. 1851. S. 93) vermuthet nach einer von de Laborde a. a. O. S. 241 angeführten älteren Notiz, dass dieser Godefroy das Mitglied einer Künstlerfamilie Dumoustier gewesen, der später (1543 bis 1547) als Gehülfe des Italieners Rosso gearbeitet und sich dessen Manier angeeignet habe. Labarte a. a. O. S. 315 hält dagegen den Godefroy unserer Miniaturen für identisch mit dem gelehrten Buchhändler und Kupferstecher Godefroy Tory aus Bourges (vgl. Passavant a. a. O. p. 164). Waagen und de Laborde nehmen keinen Anstand, die Porträts trotz der stylistischen Verschiedenheit demselben Meister zuzuschreiben, der die Historien malte. Labarte bezweifelt dies, hält nur die letzten für das Werk des Godefroy Tory und möchte die Bildnisse dem Jean Clouet, oder einem seiner besseren Schüler zuschreiben. Da ich das Manuscript nicht selbst gesehen habe, muss ich mich eigenen Urtheils über diese ohnehin nicht sehr wichtigen Fragen enthalten.

nalen Charakter und der überlieferten Sitte zusammenhängenden Vortragsweise noch nicht trennen, bei Darstellungen aus der römischen Geschichte schloss man sich leicht an die wiederbelebte Antike an.

Allmälig näherte sich dieser Kunstzweig seinem Erlöschen. Schon in der zweiten Hälfte der Regierung Franz I., als die italienischen Künstler den Ton angaben und die Ausstattung der Schlösser mit Wand- und Deckengemälden ehrenvollere und lohnendere Aufgaben bot, trat eine bedeutende Verminderung der Miniaturen ein. Die talentvolleren Künstler wandten sich nun durchweg der Malerei grossen Styls zu und überliessen die kleinlichere Arbeit schwächeren Händen. Dies hatte dann wieder die Folge, dass diese sonst so beliebte Gattung weniger begehrt, und durch gedruckte, mit Kupferstichen versehene Bücher ersetzt wurde. Freilich kam es dann auch wohl später noch vor, dass grosse Herren sich diesen früher so hoch geschätzten Luxus verschaffen wollten und Künstler suchten und fanden, die sich der ungewohnten Arbeit unterzogen. Allein das waren dann Ausnahmen ohne allgemeinere Wirkung und Bedeutung.

Während uns für die Geschichte der Miniaturen ein reiches Material zu Gebote stand, haben wir für die der höheren Malerei den Mangel an Denkmälern und selbst an charakteristischen Nachrichten zu beklagen [1]). Wahrscheinlich hatte hier die flandrische Schule, wenigstens anfangs, um die Mitte und im dritten Viertel des fünfzehnten Jahrhunderts einen stärkeren Einfluss, als auf die Miniaturmalerei. Dafür sprechen wenigstens die Gemälde, welche man mit grösserem oder geringerem Rechte dem bekannten König René von Anjou (geb. 1408, † 1480) zuschreibt. Zuerst Herzog von Bar und Lothringen und als solcher von 1431 bis 1438 als Gefangener Philipp's des Guten in Dijon lebend, erbte er von seinem Bruder Ludwig († 1434) die Ansprüche an die Krone von Neapel, begab sich daher sogleich nach seiner Befreiung in sein neues Königreich, kämpfte hier einige Jahre mit Muth und zum Theil mit Erfolg gegen seinen Gegner, Alfons von Arragonien, war dann aber 1442 zur Flucht genöthigt und lebte nun, da ihm die Mittel zur Durchführung seiner königlichen Ansprüche fehlten, ruhig in der Provence, wo er sich seinem Hange für Poesie und Kunst ungestört hingeben konnte. Es ist, wenn auch nicht vollständig erwiesen, doch ziemlich wahrscheinlich, dass er selbst

[1]) In der Kathedrale zu Albi ein merkwürdiges Wandgemälde des jüngsten Gerichts vom Anfang des 15. Jahrhunderts, Stiftung des Cardinals Jofredi.

malte und zwar in flandrischer Weise, die er während seiner Gefangenschaft in Dijon kennen gelernt haben mochte. Der neapolitanische Gelehrte Summonzio, der von dem venetianischen Edelmann Marcantonio Micchele um Nachrichten über neapolitanische Künstler, namentlich auch über Colantonio del Fiore angegangen war, erzählt in einem uns erhaltenen Antwortschreiben vom 20. März 1524, dass dieser Künstler geneigt gewesen sei, sich nach Flandern zu begeben, um die dortige Malweise zu studieren, dass aber König René ihn zurückgehalten, indem er ihm die Farbenmischung und die Behandlungsweise jener Schule gelehrt habe. Er bemerkt dabei ausdrücklich, dass der König mit eigener Hand gut gemalt habe und zu dieser Arbeit sehr geneigt gewesen sei, jedoch nach flandrischer Weise[1]. Es ist zwar auffallend, dass René während dieses kurzen Aufenthaltes in Neapel unter beständigen Fehden mit seinem in Gaeta residirenden Gegner Lust und Musse zu so friedlichen Beschäftigungen gefunden; indessen ist es bei seiner phantastischen Weise und bei der oft matten Kriegsführung beider Theile wohl möglich und Summonzio ein wenn auch nicht unmittelbarer, doch zu nahestehender Zeuge, um ihm jeden Glauben abzusprechen. Auch wird sein Zeugniss durch einen Brief König René's selbst unterstützt, der an einen Maistre Jehanot le Flament gerichtet ist, und in welchem er denselben auffordert, ihm an Stelle der beiden ihm zugesendeten Maler-Gesellen (compagnons-peintres), welche sich ungeschickt gezeigt, andere, bessere zu senden[2]. Der Brief enthält zwar leider weder die Jahreszahl noch den Ort der Absendung und der Adresse, und die Bezeichnung des Adressaten als: Le Flament, lässt nicht annehmen, dass er in Flandern wohnte. Aber er beweist doch, dass René sich mit der Anfertigung von Gemälden, wenn auch vielleicht nur dilettantisch, jedenfalls eifrig beschäftigte, denn er schliesst seinen Brief mit der Aufforderung zur Eile, da er für jene Gehülfen viel zu thun habe (dont en ai bien à faire).

Unter den ihm nach alter Tradition zugeschriebenen Gemälden[3])

---

[1]) Vgl. den Brief bei Puccini, Memorie di Antonello degli Antoni, pittore Messinese, Fir. 1809, und danach bei Vasari a. a. O. Vol. IV. p. 95 und bei Lanzi (Pisa 1815) II. 290.

[2]) S. diesen Brief in den Archives de l'art français, Documents t. V. p. 213, und danach bei Pinchart zu Crowe u. Cavalcaselle p. CLX. abgedruckt. [Vgl. Mathieu, Histoire de Louis XI, p. 503 und Russi, Histoire de Marseille, Theil 1, p. 269, die beide den König René als Maler bezeichnen.]

[3]) Vgl. Passavant im Kunstblatt 1843 No. 57. Umrisse nach sämmtlichen dem König René zugeschriebenen Bildern, freilich sehr unzuverlässige, sind von M. Hawke mit Text des Grafen Quatrebarbes zu Angers 1845 herausgegeben. S. d. Anzeige im Kunstblatt, 1846, S. 155.

ist das bedeutendste ein Flügelbild mit fast lebensgrossen Figuren, früher in der Carmeliterkirche, jetzt in der Kathedrale zu Aix[1]. Der Gegenstand der Mitteltafel ist der brennende Busch des Moses, ein bekanntes Symbol der Jungfrau Maria, hier überdies noch durch ausdrückliche Beischrift als solches erklärt. Der von kleinen Flammen umgebene Busch (weisser Rosen) steht in der Mitte auf einem Hügel und trägt statt des alttestamentarischen Jehova die sitzende Gestalt der Jungfrau, welche auf ihrem Schoosse das nackte Christkind hält. Im Vordergrunde sieht man Moses bei seiner Schafheerde, der sein Auge vor dem Glanze des feurigen Busches mit der Hand schützt und zugleich, der Aufforderung des vor ihm stehenden Engels entsprechend, seine Schuhe auszieht. Dies Bild ist dann von einer Art gothischen Portals mit flachem Bogen umgeben, das, mit Baldachinen versehen, in den Goldgrund mit leichten Tönen gezeichnet, gewisse auf die Jungfrau bezügliche Gestalten enthält. Darüber ein gerades Gesims, in dessen Kehle Gott Vater segnend und von Engeln begleitet angebracht ist. Auf den beiden Flügeln sind der König René, schon greisenhaft, und seine zweite Gemahlin Johanna von Laval, mit der er sich 1454 vermählte, dargestellt, beide knieend und von je drei Schutzheiligen begleitet. Auf den Aussenseiten die Verkündigung, beide Gestalten grau in grau und in sehr ruhiger, statuarischer Haltung. Das Bild ist in einem bräunlich tiefen Tone und entschieden in flandrischer Technik ausgeführt; man kann daher, zumal der König auf dem Bilde selbst schon bejahrt, etwa sechzigjährig, erscheint, wohl daran denken, dass es mehr von einem geschickten flandrischen Gehülfen als von ihm selbst ausgeführt sei. Eine ausreichende Uebereinstimmung mit einem der uns bekannten grösseren Meister ist indessen nicht zu entdecken.

Nicht minder interessant ist das ebenfalls diesem königlichen Dilettanten zugeschriebene, jetzt in dem Anmeldezimmer des Hospitals zu Villeneuve bei Avignon aufgestellte Altarblatt (5 Fuss 6 Zoll Höhe bei 7 Fuss Breite). Die Darstellung ist sehr figurenreich und complicirt. Die obere, grössere Hälfte des Bildes zeigt nämlich die Krönung der Jungfrau durch die Dreieinigkeit in Gegenwart der himmlischen Schaaren. Die untere Hälfte enthält in sehr kleiner Dimension theils irdische, theils unterirdische Vorgänge. Man sieht zunächst die Erde und das Meer; ein paar Städte, in denen die Menschen Ge-

---

[1]) Abbildungen bei Agincourt, Peinture, tab. 166, bei Alex. Lenoir, Monuments und in dem ebenerwähnten Werke von Hawke. [Vgl. auch A. Lecoy de la Marche: Le roi René, sa vie etc., 2 vols. Paris 1875.]

schäfte treiben und mit einander streiten; dann an andrer Stelle Gegenstände der Andacht, eine offene Kirche mit der Messe des heiligen Gregor, das Grab der Maria und das des Herrn, beide durch Inschriften bezeichnet und mit knieenden Gläubigen, in der Mitte ein Crucifixus, von einem knieenden Karthäuser angebetet. An anderer Stelle findet sich auch wieder der feurige Busch des Moses, in welchem jedoch hier nicht Maria, sondern Christus erscheint. Zwischen der Erde und dem Himmel sieht man Engel und feuerrothe Teufel, die um Seelen kämpfen, am untersten Rande des Bildes aber die Hölle und das Fegefeuer. Man versteht wohl, dass der Erfinder des Werkes einen tiefen Gedanken ausdrücken, dass er die Wege kennzeichnen wollte, welche zum Himmel und zur Hölle führen, man hat daher nicht völlig mit Unrecht das Bild eine göttliche Komödie genannt. Aber die Anordnung ist ziemlich verwirrt, das Einzelne ist nicht recht klar. Die barocke Symbolik, welche darin vorherrscht, kann man dem Verfasser jenes oben erwähnten schwülstigen allegorischen Romans von den Abenteuern des Ritters „Herz" wohl zutrauen, und der brennende Busch erinnert an das Bild von Aix. Die Ausführung ist schwächer als in diesem; die Farbe weniger harmonisch und trockener; wie es scheint ist die Untermalung in Tempera ausgeführt und nur mit Oelfarbe übergangen. Indessen ist auch hier in gewissen Farbentönen, sowie in dem Schmuck der Gewänder mit Perlen und Edelsteinen der Einfluss der flandrischen Schule unverkennbar[1]).

Ausserdem werden diesem königlichen Maler noch mehrere andere Bilder und eine Reihe von Miniaturen zugeschrieben, jedoch mit geringerer Sicherheit[2]).

Auch sonst findet man in Frankreich noch einzelne, anscheinend keiner andern Schule angehörige Bilder aus dem 15., oder aus dem Anfange des 16. Jahrhunderts. Aber ihre Zahl ist sehr klein, ihr künstlerischer Werth sehr mässig und ihre Eigenthümlicheit keineswegs sehr ausgesprochen. Bei der Mehrzahl derselben ist der Einfluss der flandrischen Schule unverkennbar, daneben aber auch ein derselben fremdes, specifisch französisches Element, die Neigung zu zierlichen, schlanken und mageren Formen, ein schwächeres, wahrscheinlich durch die Untermalung in Tempera bedingtes Colorit, im

---

[1]) Auch hiervon die Abbildung in dem angeführten Werke von Hawke.

[2]) Ein Bild im Museum des Hôtel Cluny zu Paris, die Predigt der heiligen Magdalena, bei welcher sich ein königliches Ehepaar (König René und seine Gemahlin Jeanne de Laval?) unter den Zuhörern befindet, weicht mehr von niederländischer Weise ab, ist aber in jeder Beziehung wenig bedeutend.

Wesentlichen also dieselbe Abweichung von dem flandrischen Style, welche wir schon an den Miniaturen wahrnehmen [1]. Indessen ist diese Eigenthümlichkeit hier nicht so stetig wiederkehrend, wie bei den Miniaturen und jedenfalls die Seltenheit sowohl von Wand- als von Tafelgemälden [2]) ein auffallender Umstand, auf den wir weiter unten

---

[1]) So namentlich einige Gemälde, anscheinend von 1460—1470, aus der Lebensgeschichte Christi im Museum zu Lyon. Waagen im D. K.-Bl. 1856, S. 377, v. Quandt, Reise in das mittägige Frankreich, S. 98. So ferner einige Bilder in St. Etienne zu Beauvais, welche aber schon dem Anfange des 16. Jahrhunderts angehören.

[2]) Tafelgemälde sind von der höchsten Seltenheit. Im Museum des Hôtels Cluny zu Paris ist ein Flügelbild, die Krönung Ludwig's XII. im Dome zu Rheims (1498) darstellend; es ist kräftiger in der Farbe, aber steif und mangelhaft in der Zeichnung. In der Kapelle des Schlosses Pagny (Côte d'or) befindet sich ein Altar, welcher die Hauptmomente aus dem Leben der Jungfrau und Christi theils in Malerei, theils in Schnitzwerk, anscheinend vom Ende des 15. oder Anfange des 16. Jahrhunderts enthält (Bulletin du comité historique Vol. III. p. 233). In der Kirche S. Maximin (Var) ist ein grosses Altarwerk in Holz erhalten, das nach der darauf befindlichen Inschrift im Jahre 1520 gestiftet wurde. Die Gemälde, in der Mitte die Kreuzigung, ringsumher in 16 Medaillons die Passionsgeschichte, in der Predella die Grablegung, werden als mangelhafter Zeichnung, aber glänzenden Colorits geschildert. Die Hintergründe der Scenen aus der Passion geben oft italienische Localitäten, venetianische Strassen, mehrere Male das Colosseum (Bulletin IV. p. 431—442). Häufiger sind Wandgemälde. So in der Krypta der Kathedrale von Verdun eine ganze Reihenfolge, wie man vermuthet schon der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts angehörig (daselbst IV. 512). In der Kapelle zu Selles-Saint-Denis (Dép. Loir et Cher) 34 Gemälde, anscheinend aus der Legende des heiligen Nicolaus (daselbst II. 68). In der Kirche zu Aubasine (Corrèze) ein Votivbild, die Jungfrau mit der Leiche Christi und vor ihr ein Anbetender, der Inschrift zufolge vom Jahre 1466 (daselbst III. 344). Nach dem Bericht eines Ungenannten im Organ für christliche Kunst, Band XII. (1862), p. 17, sind in der Kirche St. Etienne du Mont zu Paris zwölf Wandgemälde, Scenen aus der Legende der zehntausend Kreuzfahrer am Berge Ararat darstellend, entdeckt, welche dem flandrischen Style aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entsprechen. Einer der bedeutendsten Ueberreste altfranzösischer Malerei scheint das Wandgemälde eines an die Kathedrale von Puy anstossenden, jetzt als Sakristei benutzten Saales, welches im J. 1850 von der Tünche befreit und in den Annales archéol. Vol. X., p. 287, von Mérimée ausführlich beschrieben ist. Es enthält vier der sieben freien Künste, die Grammatik, Logik, Rhetorik und Musik, alle als weibliche, reichgekleidete Gestalten, auf Sesseln thronend, deren Formen theils der spätesten Gothik, theils schon der Renaissance angehören, jede begleitet von einem Manne, der sich in ihrem Dienste ausgezeichnet, die Grammatik von Priscian, die Logik von Aristoteles, die Rhetorik von Cicero, die Musik von Tubalkain. Auch die Buchstaben der darauf befindlichen lateinischen Inschriften weisen auf den Anfang des 16. Jahrhunderts hin. Die Gestalten zeigen keinen italienischen Einfluss, sondern das französische Bestreben nach einer schon etwas manierirten Grazie.

zurückkommen müssen, nachdem wir zuvor betrachtet haben, was wir von schriftlichen Nachrichten aus dieser Zeit besitzen.

Aufzeichnungen, welche, etwa wie die des Ghiberti, geradezu bezweckten, der Nachwelt Kunde von den künstlerischen Zuständen zu geben, finden sich nicht. Während die italienischen Künstler schon mit einem gewissen Selbstgefühl auftreten, blieben die französischen noch längere Zeit in ihrer bescheidenen, handwerklichen Stellung. Selbst die ausgezeichneteren unter ihnen übernahmen fortwährend die Lieferung von Wappen- und Fahnenmalereien und ähnlichen rein decorativen Arbeiten. Unsere Nachrichten bestehen daher nur in vereinzelten Notizen, welche sich theils in öffentlichen Urkunden, besonders in den Rechnungen der städtischen oder fürstlichen Kassenbeamten, theils aber in den poetischen oder prosaischen Werken der Schriftsteller vorfinden. Beide Klassen von Nachrichten haben nur einen relativen, gewissermaassen einen entgegengesetzten Werth. Die archivalischen Notizen haben den Vorzug der Genauigkeit und Objectivität; sie geben zahlreiche Namen und bestimmte chronologische Daten, aber keinen Maassstab für den Werth und die Bedeutung der Leistungen. Selbst die Rechnungen des königlichen Haushaltes, welche de Laborde mit so grossem Fleisse und mit der ausgesprochenen Absicht durchforscht hat, den günstigen Einfluss des Hofes auf die Kunst nachzuweisen, gewähren kein erhebliches Resultat. Wir erfahren daraus allerdings, dass es stets angestellte königliche Maler gab und dass ausserdem andre mit einzelnen Aufträgen bedacht wurden. Aber diese Aufträge sind zum Theil rein handwerkliche und selbst in den seltenen Fällen, wo wirklich künstlerische Aufgaben genannt sind, wie etwa die Herstellung eines Altarbildes, wissen wir nicht, mit welchem Erfolge und in welchem Geiste sie ausgeführt wurden. Ebenso verhält es sich dann mit den städtischen Rechnungen[1].

Diese Lücke wird dann einigermaassen durch die Aeusserungen der Schriftsteller ausgefüllt, indem diese meistens beabsichtigen, das Bedeutende herauszuheben und Kunstwerke zu loben. Leider aber besitzen wir nur eine kleine Zahl solcher schriftstellerischen Aeusse-

[1] Vgl. die Auszüge aus den städtischen Rechnungen von Tours in der bereits oben angeführten kleinen Schrift von Grandmaison, p. 15. 16. Im Jahre 1472 wird ein gewisser Pierre André, welcher den sonderbaren Titel als Saalpförtner und Maler der Herzogin von Orléans (huissier de salle et peintre) für ein grosses, mit Gold und Azur gemaltes Altarbild der Geburt der Jungfrau, das in der Kapelle ihres Schlosses aufgestellt werden sollte, mit 110 Livres bezahlt. Im Jahre 1479 führt Alart Folarton im Stadthause neben der rein decorativen Stubenmalerei auch die Darstellung der Verkündigung über dem Kamine aus.

rungen. Die früheste derselben ist die schon erwähnte des Italieners Florio um 1477, welche das Lob Foucquet's in den stärksten Worten ausspricht, aber leider sich nicht weiter über andere Künstler und über die Leistungen der französischen Schule im Ganzen auslässt. Neben ihr ist dann sogleich eine andere, allerdings sehr viel spätere Aeusserung zu nennen, weil sie sich zwar nicht auf Foucquet allein, wohl aber ausschliesslich auf seine Vaterstadt Tours bezieht. Ein Landsmann von ihm, der ebenfalls aus Tours gebürtige Joannes Brechaeus, ein gelehrter Jurist, benutzte nämlich ein juristisches Werk, das er im Jahre 1556 in Lyon drucken liess, um gelegentlich seine Vaterstadt als einen berühmten Sitz der Kunst zu preisen[1]). Er knüpft dabei an die Erwähnung von Grabmonumenten und erwähnt deshalb zuerst die Bildhauer, Joannes Justus, über dessen Ursprung er sich nicht auslässt, sondern nur erzählt, dass derselbe das schöne, in St. Denis bei Paris aufgestellte Denkmal Ludwig's XII. in Tours gearbeitet habe, und dann auf Michel Colombe, den von Tours gebürtigen vorzüglichen Bildhauer übergeht. Unter den Malern nennt er zuerst Foucquet und seine beiden Söhne, ohne weitere charakteristische Bemerkung, dann aber, als einen Zeitgenossen derselben, den Joannes Poyet, mit dem bemerkenswerthen Zusatze, dass er in der Wissenschaft der Optik und der Malerei die Foucquet's weit übertroffen habe[2]). Was der Verfasser unter der „Wissenschaft der Optik und Malerei" versteht, ist nicht klar; vielleicht meint er damit Linien- und Luftperspective. Jedenfalls aber wird man daraus schliessen können, dass Poyet, den wir bisher nur als Miniaturmaler eines im Jahre 1497 für Anna von Bretagne ausgeführten Gebetbuches kennen gelernt hatten, sich später auch in grösseren Malereien hervorgethan haben muss[3]). Als Nachfolger dieser älteren Meister nennt Brechaeus

---

[1]) Joannis Brechaei Turoni jureconsulti ad titulum pandectarum de verborum et rerum significatione commentarii, Lugduni 1556. Abdruck der hierher gehörigen Stelle durch Ferdinand de Guilhermy in den Annales archéologiques, Bd. XII., p. 239.

[2]) Inter pictores Joannes Foucquettus atque ejusdem filii Ludovicus et Franciscus. Quorum temporibus fuit et Joannes Poyettus Foucquettis ipsis longe sublimior optices et picturae scientia.

[3]) In dem Rechnungsauszuge von 1497 bei de Laborde, Renaissance, p. 273, wird er als „enlumineur et historieur" bezeichnet. Waagen im D. K.-Bl. 1851, S. 93, hält das letzte beider Worte für gleichbedeutend mit peintre und schliesst daraus, dass Poyet schon damals wirklicher Maler gewesen. Aber das Wort histoires bedeutet vorzugsweise Miniaturbilder und der historieur bildet nur in so fern einen Gegensatz gegen enlumineur, als dies letzte Wort zunächst auf die fabrikmässig gefertigte Ornamentik der Manuscripte bezogen wird. Man darf dabei nicht an unsern heutigen Ausdruck: Historienmaler denken, der erst mit dem Gegensatze gegen Genrebilder aufkam und wird wohlthun, sich die vielen hand-

dann noch einige, uns sonst völlig unbekannte Namen[1]) und schliesst mit einer sehr ausführlichen Hinweisung auf eine Künstlerfamilie Duval, deren Mitglieder sich theils durch Teppichweberei wie auch als Maler auszeichneten.

Neben diesen Zeugnissen, die sich ausschliesslich auf Foucquet oder auf seine Vaterstadt Tours beziehen, haben wir dann nur ein paar Schriftsteller vom Anfange des sechszehnten Jahrhunderts zu nennen, welche, freilich zu einem poetischen Zwecke, Namenlisten berühmter Maler aus verschiedenen Ländern zusammenstellen. Es sind dieselben, von denen wir schon früher in der Geschichte der belgischen Kunst sprachen, der Franzose Pélérin, genannt Viator, und der Belgier Jean Lemaire. Vor Allem ist uns Pélérin wichtig, weil er, indem er in einer poetischen Vorrede die dritte Ausgabe seines Buches über die künstlerische Perspective den grossen, theils noch lebenden, theils bereits verstorbenen Malern seiner Zeit aus Frankreich, Deutschland und Italien dedicirt, uns einigermaassen erkennen lässt, wie man in Frankreich selbst damals (1521) das Verhältniss der einheimischen Kunst zum Auslande betrachtete[2]). Er nennt in gedrängter Liste 22 Namen, freilich oft sehr entstellt, so dass man bei einigen derselben zweifeln kann, wer darunter gemeint und welcher Nation sie angehören. Aber soviel ist gewiss, dass die Italiener am stärksten, die Deutschen und Niederländer reichlich vertreten sind, während nur fünf Namen auf französischen Ursprung deuten. Von diesen hat der eine, Symon von Mans, nicht einmal Anspruch auf malerischen Ruhm; er war vielmehr, wie die französischen Forscher ermittelt haben, Architekt[3]) und wird also seine Stelle in dieser Reihe nur der persönlichen Freundschaft des Pélérin und vielleicht perspectivischen Zeichnungen verdanken. Unter den übrigen vier befinden sich drei uns bereits wohlbekannte, nämlich Foucquet und Poyet, von denen wir eben sprechen, und Nicolaus von Amiens, von

---

werklichen Abstufungen zwischen den verschiedenen Arten der verlichters zu vergegenwärtigen, von denen der bei de Busscher a. a. O. S. 107 mitgetheilte Beschluss der städtischen Behörden von Gent spricht. S. oben S. 211 ff.

[1]) Joannes Ambasius, Bernardus und Joannes Deposaeus.

[2]) O bons amis, trespassez et vivens,
Grans esperitz, zeusins, appelliens,
Décorans France, Almaigne et Italie.

Die Niederlande nennt er nicht, weil er sie stillschweigend zu Deutschland oder Frankreich rechnet. Die Erklärung der Namen am besten bei Pinchart a. a. O. p. CCCXXVI.

[3]) So Montaiglon, in der Notice historique et bibliographique sur Jean Pélérin, Paris 1861, p. 69. Vgl. Pinchart a. a. O.

dem wir wissen, dass Ludwig XI. ihn im Jahre 1481 beauftragte, einen Entwurf seiner Grabfigur zu machen. Nur der vierte Name, Coppin, ist uns noch neu, übrigens aber auch sonst in den Urkunden vorkommend. Er ist nämlich, nach den Ermittelungen französischer Forscher[1], der Name eines Malers, der schon 1456 für die Gemahlin Königs René arbeitete, bis zum Tode dieses Fürsten (1480) in seinen Diensten stand und dann für König Ludwig XI. mit Kirchenmalereien beschäftigt war. Coppin ist offenbar eine niederländische Form des Vornamens Jacob und dies, sowie der Beiname Delf, mit welchem er einige Male vorkommt, ja selbst das Dienstverhältniss zu König René lässt darauf schliessen, dass er niederländischen Ursprungs war. Wir erkennen also aus dieser Malerliste des Pélérin, dass der französische Geschmack sich bereits vorzugsweise den Italienern zuwendete, dass aber in der künstlerischen Praxis noch immer die Meister, welche, wie Foucquet und Poyet, sich an der Miniatur herangebildet hatten, und endlich auch Niederländer Anerkennung und Geltung fanden.

Von den Gedichten des Lemaire ist das bekanntere, die Couronne margarétique, für unsern gegenwärtigen Zweck weniger bedeutend. Er lässt darin, vielleicht weil er eine persönliche Zusammenkunft in der Werkstatt eines niederländischen Goldschmieds fingirt, fast nur Niederländer auftreten, wenn auch zum Theil aus dem romanischen Flandern, aus Valenciennes, Arras, Tournay, Mons, von Franzosen aber wiederum nur Foucquet und Nicolais von Amiens. Interessanter sind einige Verse, welche Lemaire einem andern Gelegenheitsgedichte, der Plainte du désiré, einfügte[2]. Es ist dies nämlich ein Klagelied über den 1503 erfolgten Tod eines Grafen von Luxemburg in der Form eines Dialogs zwischen der Malerei und Rhetorik, wobei dann jene einige Maler nennt, welche, wie in alter Zeit Parrhasius und Apelles, so neuerlich sich in ihrem Dienste ausgezeichnet. Der Dichter widmet dieser Aufzählung zwei Strophen, von denen die erste bereits verstorbene, die zweite aber noch lebende Maler enthält. Zu jenen rechnet er die bekannten flandrischen Meister, Johannes, Rogier, Hugo von Gent, Marmion von Valenciennes; und dann zwei Franzosen, nämlich wiederum Foucquet und Poyet. In der zweiten Strophe dagegen nennt er zuerst die berühmten Italiener, Leonardo, Gentile Bellini und Perugin und wiederum zwei Franzosen. Schon dieser Unterschied ist nicht ohne Interesse; es scheint, dass man sich bewusst war, dass der Geschmack der lebenden Generation sich von

[1]) Archives de l'art français, t. VI., p. 65. Pinchart a. a. O.

[2]) Vgl. Pinchart a. a. O. p. CCXLIX.

der flandrischen mehr zu der italienischen Kunst hinwende. Wichtiger sind uns dann aber die beiden französichen Namen, die er nennt und mit denen wir uns näher bekannt machen müssen, die Namen: Jehan Hay und Jehan de Paris.

Sprechen wir zuerst von dem letzten, über den ziemlich zahlreiche Nachrichten vorhanden sind[1]. Er hiess Jean Perréal und war im Jahre 1496 bereits ein älterer oder doch sehr angesehener Meister in Lyon; denn sein Name, Jehan de Paris, steht unter den dem damals anwesenden Könige Karl VIII. zur Bestätigung überreichten Statuten der dortigen Malergilde an der Spitze der Unterschriften. Vielleicht trat er schon da in den speciellen Dienst dieses Königs, wenigstens finden wir ihn sogleich nach dem Tode desselben im Dienste Ludwigs XII. als Varlet de chambre et peintre ordinaire du roi, in welchem Verhältnisse er dann auch unter Franz I. und bis zu seinem Tode, der erst nach 1527 erfolgte, verblieb. Er war bei Hofe sehr beliebt und wurde zu den verschiedenartigsten Diensten benutzt. Im Jahre 1505 übertrug ihm die Königin Anna von Bretagne die Bewahrung ihres goldenen Tafelgeschirrs[2]. Im Jahre 1509 begleitete er die Armee auf dem Kriegszuge gegen die Venetianer, um die Localitäten und Ereignisse aufzunehmen. Im Jahre 1511, als die Erzherzogin Margarethe, Tochter Maximilians, ihrem verstorbenen Gemahl, Philibert von Savoyen, ein kostbares Denkmal in der zu diesem Zwecke gestifteten Kirche zu Brou bei Bourg en Bresse gründen wollte, war es unser Maler, der dazu nicht bloss Porträts, sondern, wie es scheint, auch architektonische Entwürfe anfertigte. Der berühmte Bildhauer Michel Colombe bekennt in seiner Quittung ausdrücklich, dass er das Grabmal „nach der Zeichnung und der sehr schönen Anordnung“ unseres Meisters gemacht habe (selon le pourtraict et très belle ordonnance faicte de la main de maistre Jehan Perréal de Paris). Im Jahr 1514, als der alte König nach dem Tode seiner ersten Gemahlin, Anna von Bretagne, mit der jungen Schwester des Königs von England sich vermählen wollte und es darauf ankam, ihre Ausstattung der französischen Mode entsprechend einzurichten, war es wieder Jean Perréal, der gemeinschaftlich mit einem französischen Cavalier nach London gesendet wurde. Bei dem bald darauf (1515) erfolgten Tode Ludwigs lieferte er die zur Bestattung nöthigen künstlerischen Arbeiten

[1] Vgl. de Laborde, Renaissance, p. 182—191, und Renouvier, Jehan de Paris, Varlet de chambre et peintre ordinaire des rois Charles VIII et Louis XII, Paris 1861. Ein Auszug daraus in der Gazette des beaux arts, Vol. XI, p. 380 ff.

[2] De Laborde a. a. O. Additions p. 748. [Vgl. J. Renouvier, Jehan de Paris, Paris 1861, der Ausführlicheres über diesen Maler mittheilt.]

und namentlich 206 grosse Wappenschilder. Aus alle diesem erfahren wir nun freilich sehr wenig oder nichts über seine künstlerische Richtung, über die uns dann aber wiederum eine Aeusserung des obengenannten Jean Lemaire eine Andeutung giebt. Dieser verfasste nämlich, ohne Zweifel auf Bestellung und gegen Bezahlung Ludwigs XII. halb in Prosa halb in Versen eine Rechtfertigung jenes Kriegszuges gegen die Venetianer, bei welchem Jean Perréal die Armee begleitet hatte. Dieser schon im Jahre 1509 gedruckten Schrift ist dann ein an einen Freund des Malers gerichteter Brief von Lemaire angefügt, in welchem er sich in etwas überschwänglichen Worten über das „nie zu erschöpfende“ Lob seines besonderen Gönners und Wohlthäters (mon singulier patron et bienfaicteur) Jean Perréal ergeht[1]), der ein zweiter Zeuxis oder Apelles sei. Er rühmt dabei, dass derselbe die Augen der allerchristlichsten Majestät erfreut, indem er die Städte, Flecken, Schlösser der Eroberung, die Umgebungen, die Flüsse, Berge und Ebenen, die Ordnung und Verwirrung der Schlachten mit dem Elend der Sterbenden und Verwundeten, dem Schrecken der Fliehenden, dem Ungestüm der Sieger und der Freude der Triumphirenden, malerisch und höchst lebensvoll dargestellt habe, worin er von Keinem diesseits der Alpen übertroffen werde. Er erwähnt dabei eines Arztes, der den Maler, welcher in Folge zu grosser Arbeit und Anstrengung dem Tode nahe gewesen, aus den Klauen desselben gerissen habe und freut sich, beide bei ihrer Rückkehr in Lyon, von wo Lemaire's Brief datirt ist, wiederzusehen[2]). Ueber die Art jener Darstellungen enthält der Brief keine bestimmte Angabe; der Schreiber hatte sie noch nicht gesehen, er spricht die Hoffnung aus, dass er sie bei der bevorstehenden Rückkehr des Malers zu Gesicht bekommen werde. Die Schilderung beruht daher nur auf seiner Phantasie. Da der Brief schon am 12. August des Kriegsjahres geschrieben ist und überdies der Maler eine gefährliche Krankheit durchgemacht hatte, konnten nur Skizzen existiren; ja vielleicht und sogar wahrscheinlich waren überhaupt, der bisherigen Sitte gemäss, nur Miniaturen beabsichtigt,

[1]) Worin die Wohlthaten bestanden hatten, welche die Dankbarkeit Lemaire's erregten, geht nicht aus dem Briefe hervor. Vielleicht war er der Vermittler bei Ludwig XII. gewesen, welcher dem bedürftigen Poeten die lucrative Bestellung dieser Schrift verschafft hatte. Im Jahre 1511 trat Lemaire, wahrscheinlich wiederum durch Vermittelung von Jean Perréal in den Dienst der Königin Anna von Bretagne. Der Brief ist aber schon vom August 1509.

[2]) Die seltene Druckschrift von 1509 habe ich nicht gesehen und kenne nur den Abdruck des Briefes bei de Laborde a. a. O. p. 185. Du Sommérard (l'Art au moyen age I. p. 347) hatte nur eine Stelle aus demselben gegeben, u d die Beschreibung des Poeten für einen Auftrag des Königs gehalten.

da Lemaire im Briefe davon spricht, dass der Maler nach seiner Rückkehr ihm die Bilder zusenden werde[1]). Werke, die man diesem Meister zuschreiben könnte, sind nicht ermittelt, und wir haben nach allem Diesem, trotz der Gunst, die er genoss, keinen Grund, zu vermuthen, dass er der französischen Kunst eine neue Richtung gegeben.

Der zweite französische Name, den Lemaire nennt, der des Jehan Hay, erscheint uns nur durch seine Orthographie neu und fremdartig; man kann kaum zweifeln, dass, wie die französischen Forscher jetzt fast ohne Ausnahme vermuthen, darunter der Maler Jehan Clouet gemeint ist, der mindestens seit dem Jahre 1518 bis zu seinem um 1540 erfolgten Tode als varlet de chambre und Maler im Dienste Franz I. stand[2]). Er wurde nämlich im Leben gewöhnlich mit einer von seinem Vornamen abgeleiteten Form Janet oder Jehannet genannt und der Klang dieses Namens (der selbst in den Rechnungen zuweilen vorkommt) konnte Lemaire zu jener Schreibart Jehan Hay bestimmen. Ob er, wie man vermuthet hat, ein Sohn des Malers Jean oder Janne Cloet zu Brüssel gewesen, der zufolge der Rechnungen des Herzogs von Burgund im Jahre 1475 für denselben arbeitete, kann dahingestellt bleiben[3]). Jedenfalls war aber unser Jean Clouet, genannt Jehannet, obgleich er in Paris lebte und starb, kein geborener Franzose, sondern ein Ausländer. Sein Nachlass war nach französischem Gesetze dem Könige verfallen, der zwar in einer uns erhaltenen Urkunde vom November 1541 diese Thatsachen an-

---

[1]) In der Couronne margarétique erwähnt Lemaire des Jean Perréal nicht. De Laborde legt dies als einen Beweis des Eigennutzes aus, weil Perréal damals verstorben gewesen und dem Dichter nicht mehr mit seinem Einflusse nützen können. Allein dies ist ein Irrthum. Das Jahr des Druckes (1549) ist nicht entscheidend; damals war allerdings Perréal, aber auch Lemaire schon verstorben, ein Dritter besorgte den Druck (Pinchart a. a. O. p. CCXXI). Die Entstehungszeit des Gedichts ist zwar nicht genau bekannt, fällt aber jedenfalls, da dasselbe sich auf die Statthalterin der Niederlande bezieht, in die Zeit, wo Lemaire sich im Dienste derselben befand, also vor 1511 und in die Lebenszeit Perréal's, möglicherweise aber früher als seine Bekanntschaft mit diesem (1509), was dann die Nichterwähnung sehr einfach erklären würde.

[2]) De Laborde, Renaissance Vol. I. p. 13 M. Archives de l'art français. III. p. 290.

[3]) Die Behauptung von de Laborde (Renaissance I. p. 10), dass dieser Jan Cloet von Brüssel etwa um 1480 nach Tours verzogen und sein Sohn, eben dieser Jehannet dort geboren sei, hatte für ihn das Interesse, diesen zu einem Franzosen zu machen. Dies Letzte ist durch jene Urkunde vom November 1541 widerlegt und der Umzug jenes ersten Cloet, wenn auch seine Paternität feststünde, nun ziemlich gleichgültig. Zu Folge der städtischen Rechnung von Brüssel befand sich übrigens Jan Cloet noch im Jahre 1499 daselbst. Pinchart a. a. O. p. CCLI.

erkennt[1]), zugleich aber auf dies ihm angefallene Recht zu Gunsten des Sohnes von Jean Clouet, des François Clouet, verzichtet. Wir dürfen daher von Jean Clouet nach dem Klange seines Namens vermuthen, dass er, wie die meisten damals in Frankreich arbeitenden fremden Maler, ein Niederländer war. Ueber die Richtung seiner Kunst enthalten die Rechnungen nur insofern eine Andeutung, als er darin ausser seinem Gehalte wiederholt mit Zahlungen für nach dem Leben (au vif) gemalte Porträts aufgeführt ist, was dann die Vermuthung ergiebt, dass Bildnissmalerei seine vorzüglichste Gabe gewesen. König Franz war von seinen Leistungen befriedigt; er rühmt in jener erwähnten, nach seinem Tode und zu Gunsten seines Sohnes ausgestellten Urkunde die guten und angenehmen Dienste, welche er ihm während seines Lebens mit seiner Kunst, in der er sehr erfahren gewesen, geleistet habe und empfiehlt ihn seinem Sohne zum Vorbilde, das er bereits recht gut nachgeahmt habe und ferner nachahmen möge[2]). Diese Verdienste wurden indessen bald vergessen und der Ruhm eben dieses Sohnes verdunkelte den des Vaters so sehr, dass selbst die Existenz desselben erst durch die neueren archivalischen Forschungen wieder erwiesen ist. Dieser Sohn, der gleich nach dem Tode des Vaters in dessen Stelle als Hofmaler einrückte und dieselbe dreissig Jahre lang (1541—1571) inne hatte, hiess zwar François Clouet, wurde aber im Leben nicht leicht mit diesem seinem eigentlichen in den Urkunden vorkommenden Namen, sondern mit dem Beinamen seines Vaters, als Janet, bezeichnet. Er hatte das Glück, viel mehr bewundert und genannt zu werden als dieser, was er theils seinem Verdienste, theils aber auch dem Umstande verdankte, dass sein Leben in eine Zeit fiel, wo die Kunst und die Künstler mehr beachtet wurden. Ronsard und andere Dichter feierten ihn und die Memoirenschreiber erwähnten seiner als des bedeutendsten Mannes seines Faches. Aber alles dieses nicht unter seinem wirklichen Namen François Clouet, sondern unter dem von Janet[3]). Kein Wunder daher, dass der wahre Janet ver-

[1]) ... que le dict deffunct (Me Jehannet Clouet) estoit estranger et non natif ne originaire de nostre royaume... Vgl. die Urkunde bei de Laborde, Renaissance Additions p. 571.

[2]) ... voullans recognoistre envers notre cher et bien amé painctre et varlet de chambre ordinaire François Clouet, les bons et agréables services que feu Me Jehannet Clouet, son père, aussi en son vivant nostre painctre nous a durant son vivant faicts en son dict estat et art, auquel il éstoit très expert et en quoy son dict fils l'a jà très bien imyté et esperons qu'il fera et contínuera encores de bien en mieu y après...

[3]) Es ist bemerkenswerth, dass alle diese poetischen und prosaischen Erwähnungen des François Clouet als Janet ihn als Porträtmaler denken. Der Marschall

gessen wurde und dass man bei diesem Namen nur an einen Künstler dachte, an François Clouet. Dazu kam dann, dass dieser, wie schon der König Franz in jener Urkunde andeutet, Schüler und Nachahmer seines Vaters war, dass also ihre Bilder eine gewisse Verwandtschaft zeigten, welche späteren Geschlechtern, die einer andern Kunstrichtung huldigten, genügte, sie derselben Hand zuzuschreiben.

In der That haben die ziemlich zahlreichen Bildnisse, welche in den Sammlungen nach mehr oder weniger beglaubigter Tradition oder nach der Vermuthung der Kunstfreunde den Namen Janet führen, eine gewisse Familienähnlichkeit, welche sie von anderen unterscheidet. Sie zeigen die dargestellten Personen in ruhiger, schlichter Haltung, weit entfernt von dem dreisten, theatralischen Auftreten, welches in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts beliebt wurde und in milden, harmonischen Farben, bei denen eine lichte Haltung, der „Silberton", vorherrscht. Die Umrisse sind zwar nicht hart, aber sehr bestimmt gezeichnet, die Details mit fast miniaturartiger Feinheit, Bart und Haupthaar mit einzelnen Strichen, Schmucksachen, Stickereien u. dgl. so sorgfältig und vollständig ausgeführt, als ob es gelte, Vorbilder für solche Arbeiten zu geben. Dabei aber macht die Erscheinung des Ganzen durchaus einen innigen, ruhigen Eindruck, der besonders darauf beruht, dass die Gestalt von dem einfarbigen Hintergrunde und durch den demselben gegebenen Ton sich leicht und bestimmt abhebt und dass ihre Modellirung nur durch die Steigerung der Localfarben, nicht durch graue Schatten, bewirkt ist, genügend,

---

Vialleville spricht von Medaillen, auf welchen die Bildnisse des Königs und der Königin so lebendig dargestellt seien, dass es der geschickteste Maler mit dem Pinsel nicht besser machen können, wie dies selbst Janet, der vortrefflichste Arbeiter dieser Zeit, anerkannt habe. Ronsard, indem er in einem Gedichte die Reize seiner Geliebten schildern will, fingirt, dass er dem Janet (mon Janet, wie er ihn vertraulich anredet) den Auftrag gebe, sie zu malen und ihn auf ihre Eigenthümlichkeit aufmerksam mache. In einem andern Gedichte spricht er davon, dass ihr Bild seinem Herzen unvergänglich eingeprägt sei und mit ihm auch im künftigen Leben bestehen werde, wenn Janet's Kunstwerk untergegangen sei. Janet ist also der Porträtmaler schlechthin. Der gelehrte Muret, der Ronsard's Dichtungen commentirte, bemerkt bei diesem Gedichte, dass Janet, der Maler des Königs, ohne Widerspruch als der Erste seines Faches anerkannt sei, bei jenem aber noch bestimmter, dass Janet in der Kunst treuer, lebensvoller Bildnisse alle Kunstgenossen seiner Zeit übertroffen habe. Ronsard priè en ceste élégie Janet, peintre très excellent (qui pour representer vivement la nature a passé tous ceux de nostre aage a son art) de pourtraire les beautez de s'amie dans un tableau. De Laborde, Renaissance p. 97, 115. Auch Clement Marot nennt in seiner an den König gerichteten Epistel von 1541 den Namen Janet (le bien Janet), offenbar nur als den eines ausgezeichneten Malers, neben Michelangelo. De Laborde, Additions p. 581.

um dem Beschauer die natürliche Form des Körpers zu vergegenwärtigen, aber ohne den Anspruch auf plastische Gliederung des Raumes, den die spätere Kunst erstrebte. Diese Modellirung, die Behandlung der Details und die feine Empfindung für Porträtwahrheit, welche diese Bildnisse zeigen, finden sich in ähnlicher Weise bei Hans Holbein dem jüngeren und dies erklärt es, dass man ihm nicht selten in den Galerien Bilder zugeschrieben hat, welche diesen französischen Meistern angehören. Allein bei besserer Kenntniss Holbein's lernt man sie unterscheiden; dieser ist in der Farbe sowohl wie in der Modellirung kräftiger und in der Auffassung der Individualität tiefer, während die besseren Bilder Janet's sich durch grössere Harmonie und Zartheit auszeichnen[1]. Eine Eigenschaft, welche freilich leicht zu einer gewissen Weichlichkeit und zur Vernachlässigung des Charakteristischen führen konnte und bei den späteren Arbeiten von François Clouet, sowie bei seinen Nachahmern wirklich dahin führte[2].

Werke des Jean Clouet, welche als solche bezeichnet oder durch sichere Nachrichten beglaubigt wären, besitzen wir nicht, aber man darf annehmen, dass die Bilder des Vaters etwas alterthümlicher und der niederländischen Schule ähnlicher gewesen, als die des Sohnes. Dies ist der Fall bei zwei Bildnissen Franz I., welche ihn etwa im Alter von 30 Jahren darstellen[3]. Das eine, welches ihn in sehr kleiner Dimension (Höhe 32, Breite 26 Centimeter), in voller Rüstung und zu Pferde, mit miniaturartiger Feinheit auf Pergament gemalt zeigt, befindet sich in der Galerie der Uffizien zu Florenz (v. o. 667), das andere, ein Brustbild auf Holz, im Museum von Versailles, das in den alten Katalogen unter Janet's Namen angeführt ist, sich aber von den Arbeiten des François Clouet wesentlich unterscheidet[4].

[1] De Laborde a. a. O. p. 132 vergleicht Holbein mit der Derbheit des Landmanns, Janet mit der Feinheit des Städters oder sogar des Hofmannes. Zum Theil erklärt sich der Gegensatz aus der nationalen Verschiedenheit. S. auch Waagen im D. K.-Bl. 1851, S. 86.

[2] Vgl. De Laborde a. a. O. p. 117 M. François Clouet hatte einen Bruder, der ebenfalls Maler war, und als solcher im J. 1529 in die Dienste des Königs und der Königin von Navarra trat. Die Urkunde, aus welcher sich diese Thatsache ergiebt, nennt nicht einmal seinen Namen und von seinen Werken wissen wir nichts. Da er in der Urkunde von 1541, durch welche der König auf das Heimfallrecht des väterlichen Nachlasses verzichtet, nicht erwähnt ist, muss er vor 1541 gestorben sein.

[3] Vgl. De Laborde a. a. O. p. 18 M. und Waagen im D. K.-Bl. 1851, S. 77. Eine vorzügliche Wiederholung des in Florenz befindlichen Miniaturbildes sah de Laborde in der Sammlung Sauvageot in Paris.

[4] Denon hatte es deshalb dem Mabuse zugeschrieben. Waagen a. a. O. glaubt

Die Jahre der Geburt und des Todes von François Clouet sind uns nicht bekannt, da er aber, wie wir urkundlich wissen, von 1541 bis 1570 oder 1571 das Amt eines Hofmalers bekleidete, muss schon seine Jugend in die Zeit gefallen sein, wo die italienische Malerei in Frankreich die Herrschaft gewann. Seit seinem Regierungsantritte suchte Franz I. berühmte italienische Meister in seine Dienste zu ziehen. Im Jahre 1515 war Leonardo da Vinci, im Jahre 1517 Andrea del Sarto nach Frankreich gekommen. Beide wirkten zwar nicht lange, jener starb 1519, dieser brach seine Verpflichtung und kehrte nach Florenz zurück. Aber ihre Anwesenheit war nicht ohne Frucht geblieben, der Geschmack des französischen Publikums hatte sich immer mehr der italienischen Weise zugewendet. Auch fehlte es nicht an weniger berühmten italienischen Malern, welche diese ihnen günstige Stimmung benutzten, und als nun gar um 1530 die Ausführung der grossen Wandmalereien von Fontainebleau begann, an denen zuerst unter der Leitung von Rosso, dann unter der von Primaticcio und Anderen zahlreiche italienische und bald auch von diesen angeleitete französische Gehülfen arbeiteten, war die Herrschaft dieses neuen Styls entschieden. Man gewöhnte sich immer mehr an seine anspruchsvollen Formen und es dauerte nicht lange, dass diese, wie wir gesehen haben, selbst in die Miniaturmalerei eindrang. Allein es gab dennoch Gebiete, welche diesem fremden Einflusse Widerstand leisteten, und dahin gehörte vor Allem die Bildnissmalerei. Sie war eine besonders beliebte, den französischen Zuständen, wie sie sich gestalteten, besonders zusagende Gattung. Der royalistische Sinn, das durch das Bewusstsein feiner und eleganter Sitte gesteigerte Selbstgefühl, die höfische Geselligkeit und die damit verbundene Neigung zu wechselnden zärtlichen Verhältnissen, alles führte dahin, dass man es liebte, die eigene Erscheinung und die der hervorragenden Persönlichkeiten bildlich zu fixiren, man strebte danach, Sammlungen von Porträts zu besitzen, um die Erinnerung zu unterstützen[1]. Der Sinn für Aehnlichkeit wurde dadurch geschärft, man nahm es sehr strenge damit. Selbst der harte Sinn Ludwigs XI. legte so grossen Werth auf die Richtigkeit seines Grabbildnisses, dass er

die Hand des Jean Clouet auch in zwei Bildnissen der zweiten Gemahlin Franz I., Eleonore von Oesterreich, das eine Exemplar in Hamptoncourt, das andere im Besitze des Herrn v. Minutoli zu Liegnitz, und in einem besonders ausgezeichneten Bildnisse der Margaretha von Valois, Schwester Franz I., in der Royal Institution zu Liverpool, wieder zu erkennen.

[1] Zahlreiche gute Bemerkungen über die Vorliebe für das Porträt bei de Laborde, Renaissance p. 38 ff.

mehrere Entwürfe von den vorzüglichsten Malern und Bildhauern machen liess und zum Theil verwarf. Unter Karl IX. war die Aehnlichkeit seines Bildnisses auf den Münzen der Gegenstand gründlicher Erörterung seiner Beamten und des Hofes; man zog François Clouet zu, um darüber sein Gutachten abzugeben[1]). Noch viel weiter gingen dann die Ansprüche bei gemalten Bildnissen, denen die Farbe wärmeres Leben verlieh, und bei denen auch eine genaue Wiedergabe der Tracht und des Schmuckes erforderlich war. Es ist begreiflich, dass die italienischen Meister, so sehr man sie sonst verehrte, diesen Bedürfnissen nicht entsprachen; sie strebten, statt der schlichten Natur ideale Formen zu geben, sie waren nicht genügend vertraut mit den französischen Gefühlen, Sitten und Moden. Franz I. hatte zwar den Einfall, sich auch von Tizian malen zu lassen, aber das war eben eine Ausnahme, welche andere Zwecke hatte, als die gewöhnlichen Porträts, und bei diesen zog man die schlichte Naturwahrheit vor, wie sie von den Niederländern auf die französische Schule übergegangen und von dieser, dem einheimischen Geschmack entsprechend, zu feinerer und eleganterer Behandlung ausgebildet war. Und dafür war denn Franz Clouet der geeignete Mann, dem kein anderer gleichkam.

Der Kunstenthusiasmus, den die Könige und Grossen von ihren italienischen Feldzügen mitbrachten, und die Ansprüche, mit denen die italienischen Künstler in Frankreich auftraten, hatten zunächst auf die einheimischen Maler noch keinen Einfluss Ihre Stellung blieb, wie bisher, eine sehr bescheidene und handwerkliche. Franz Clouet selbst machte davon keine Ausnahme. Nach dem Tode von Franz I. und von Heinrich II. wurde er nicht bloss mit Anfertigung und Bemalung der nach alter Sitte auf dem Paradebette auszustellenden Wachsbilder, sondern auch mit allen Wappenmalereien und Anstreicherarbeiten, welche der Leichenpomp erforderte, beauftragt. Ja unter Heinrich II. wird er sogar für die Vergoldung und für das Malen eines Wagenkastens bezahlt[2]). Dieser bescheidenen Stellung entspricht es denn auch, dass weder Franz Clouet, noch die anderen gleichzeitigen französischen Maler ihre Bilder mit ihrem Namen bezeichnen. Aber das französische Publikum unterscheidet ihn schon von seinen Collegen und legt Werth darauf, bei seinen Arbeiten seinen Namen aufzuführen, während die seiner Zeitgenossen nur nach dem Gegenstande bezeichnet werden[3]). Dieser Mangel an Bezeichnung

[1]) Vgl. de Laborde, Renaissance p. 96 und Additions p. 583.

[2]) De Laborde p. 82 ff. und 92 ff.

[3]) Der Dichter Jodelle entwirft in einer Druckschrift von 1558 den Gedanken

erschwert es natürlich, unter der grossen Zahl von Bildnissen dieser Zeit, welche trotz aller Zerstörungen noch immer erhalten sind, seine eigenhändigen Werke von denen seiner Nachahmer und Copisten zu unterscheiden. Indessen haben wir in einigen Fällen eine bestimmte Tradition, welche ihm dies Exemplar zuschreibt und dadurch einen Anhaltspunkt für andere giebt und jedenfalls dürfen wir bei dem ungewöhnlichen Ansehn, das er genoss, und bei seiner Stellung als Hofmaler voraussetzen, dass während seiner Blüthezeit die meisten Glieder des Königlichen Hauses nebst ihren Hofleuten und Günstlingen von ihm gemalt sind, dass mithin die besseren erhaltenen Bildnisse derselben ihm angehören. Die Zahl derselben ist keinesweges sehr gross; die meisten nach seinem Namen genannten in den Galerien können keinen sicheren Anspruch darauf machen und die Stimmen der Kenner sind keinesweges darüber einig. Sie sämmtlich aufzuzählen und kritisch zu erörtern [1]), würde hier zu weit führen. Ich begnüge mich, einige Bilder der Könige, unter denen er diente, zu nennen. Dazu gehört zunächst ein Brustbild Franz I. aus seiner späteren Lebenszeit, von dem Copieen im Louvre und in Hamptoncourt bewahrt werden, während das Original sich in der Sammlung des Lord Ward in London befindet. Der Künstler hat die Mängel des Alters, namentlich die allzugrosse Körperfülle, bei aller Naturwahrheit schonend vorzutragen gewusst und dem Ganzen einen liebenswürdigen Ausdruck gegeben [2]). Ein ächtes Porträt Heinrich's II., aber von sehr kleiner Dimension, gehört der Sammlung des Louvre; der König, in ganzer Figur stehend, die Linke am Degengriff, im Hintergrunde ein grüner Vorhang. Das ganze Bildchen ist nur einen Fuss hoch, in miniaturartiger, aber sehr charakteristischer und feiner Aus-

---

einer Galerie von Bildnissen „christlicher Heroen und Heroinnen" seiner Zeit, das heisst, der Mitglieder der Königlichen Familie, ihrer Verwandten, einiger französischer Staatsmänner und auswärtiger Fürsten. Bei den meisten genügt ihm die Angabe des Namens; er setzt also voraus, dass man gewöhnliche Porträts finden und nehmen werde. Bei dem regierenden Könige aber, Heinrich II., den er durch fünf Bilder zu verherrlichen beabsichtiget, nennt er zwei bestimmte Gemälde. Das eine, ein grosses Reiterbildniss, wie es neulich von Janet, dem ausgezeichneten Pariser Maler, gemalt sei (a Janetio pictore Parisiensi excellentissimo), das andere, welches den König auf einem blumigen Teppich wandelnd darstelle, wie es neulich von einem andern Künstler (ab alio quodam artifice) nach dem Leben ausgeführt sei. Er hält es nicht der Mühe werth oder nicht anständig, den Namen desselben zu nennen. Vgl. de Laborde, Additions p. 575.

[1]) Kritische Bemerkungen über eine Zahl dieser Porträts bei de Laborde a. a. O. p. 146 note und Additions p. 630 ff., sowie bei Waagen im D. K.-Bl. 1851 p. 85.

[2]) Vgl. de Laborde, Additions p. 630, der dies dem Leonardo da Vinci beigelegte Bildniss für ein Werk des Janet erkannt hat.

führung[1]). Das grosse Reiterbildniss desselben Königs, von dem wir nachrichtlich wissen, existirt nicht mehr; ein kleines Bildniss der Art, vielleicht eine Wiederholung, befand sich früher in der Sammlung des Königs der Niederlande[2]). Sehr reizend ist dann auch das Bildniss des damaligen Dauphins, des nachherigen Franz II., als vierjähriges Kind im Jahre 1547 gemalt, von dem sich ein Exemplar in der Gallerie zu Antwerpen (Nr. 160), ein zweites im Schlosse zu Hamptoncourt und ein drittes in Althorp bei Lord Spencer befindet[3]). Das bedeutendste seiner erhaltenen Werke ist das lebensgrosse Bildniss Karl's IX. im Belvedere zu Wien, 7 Fuss hoch und 3 Fuss 7 Zoll breit. Die jugendliche Gestalt des Königs, in reicher, enganliegender spanischer Tracht, ein Barett auf dem Kopfe, stützt sich mit der rechten Hand auf die Lehne eines Sessels, während die Linke auf dem Griff seines Degens ruht. Die Zeichnung ist scharf und exact, namentlich auch die der Hände vortrefflich, die helle harmonische Farbe dient dazu, die Gestalt von dem dunkeln Hintergrunde kräftig abzuheben, die Züge sind chararakteristisch und lebensvoll, die Haltung der Gestalt vornehm und elegant. Das ganze Bild ist höchst geeignet, die Vorzüge, welche dieser Kunstrichtung eine so anhaltende Gunst verschaffte, in das Licht zu setzen[4]). Eine Wiederholung des Bildes in kleinerem Maassstabe, aber von ebenso vortrefflicher Ausführung befindet sich im Louvre; eine noch kleinere, miniaturartige Wiederholung in Wasserfarben, aber wahrscheinlich auch von der Hand des Meisters, war im Privatbesitz zu Paris[5]). Eine Reihe von

[1]) Vgl. die genaue Beschreibung bei de Laborde a. a. O. p. 94. Bereits in dem im Jahre 1709 ohne Zweifel auf Grund älterer Inventarien gefertigten amtlichen Verzeichnisse der Gemälde in den königlichen Schlössern ist es als ein Werk Janet's aufgeführt. Daselbst p. 100.

[2]) Vgl. de Laborde, Additions p. 574.

[3]) Waagen im D. K.-Bl. 1851, S. 85 ist geneigt, das Antwerpener Exemplar für eine Copie zu halten; wenn das der Fall ist, so ist es wenigstens eine sehr gelungene, gleichzeitige Copie. Vgl. de Laborde a. a. O. p. 90 und Additions p. 637 ff., wo er sogar die Existenz des Exemplars von Althorp bestreitet und das von Hamptoncourt nicht erwähnt.

[4]) Es ist der niederländischen Schule zugerechnet und findet sich im sechsten Zimmer derselben Nr. 47. Vgl. Waagen, Kunstdenkmäler Wien's I. p. 147 und D. K.-Bl. 1851, S. 85. Die Inschrift: Charles VIIII très chrestien roy de France en l'aage de XX ans peinct au vif par Jannet 1563, stammt zwar gewiss nicht von dem Maler selbst her, scheint aber nicht viel später und darf als authentisch betrachtet werden. Waagen's Vermuthung, dass das Bild vor der Vermälung Karl's mit der österreichischen Prinzessin Elisabeth, Tochter Kaiser Maximilian's II. (1570), vom französischen Hofe nach Wien geschickt und bei dieser Gelegenheit mit jener Inschrift versehen sei, ist nicht unwahrscheinlich.

[5]) Vgl. de Laborde a. a. O. p. 117. Auch die im Louvre befindliche Wieder-

grösseren Bildern von der Hand des Clouet ist leider untergegangen. Nach einem officiellen Verzeichnisse der Gemälde in den Königlichen Schlössern vom Jahre 1709 waren nämlich im Palaste des Luxembourg und zwar in einem „Cabinet doré“ acht Bilder mit Begebenheiten aus dem Leben der Königin Catharine von Medicis oder ihres Vaters, ihre Vermählung durch Procuration, ihr Zusammentreffen mit Heinrich II. u. s. f.[1]). Alle diese Bilder waren, wie die Angaben in jenem Verzeichnisse beweisen, gleicher oder fast gleicher Höhe (5½ oder 5 Fuss), aber von wechselnden, jedoch wiederkehrenden Breitenverhältnissen, was darauf schliessen lässt, dass sie für dieses Zimmer gemalt und symmetrisch in die vergoldete Wand eingefügt waren. Die Compositionen waren figurenreich, auf dem einen Bilde sah man im Hintergrunde die Erstürmung einer Festung, auf einem andern waren, ausser anderen Figuren, fünf Cardinäle, auf einem dritten sah man aufgestellte Truppen. Die Figuren waren aber, wie ebenfalls in dem Verzeichnisse ausdrücklich bemerkt ist, von kleiner Dimension (de petite nature). Die Bilder sind jetzt verschollen; man vermuthet, dass sie in der Revolution, wo das Luxembourg zum Theil als Gefängniss oder als Wachtraum benutzt wurde, durch Rohheit oder aus Hass gegen das Königthum zerstört sind. Der Verlust ist in hohem Grade zu bedauern, da wir kein einziges figurenreiches Bild dieses liebenswürdigen Meisters besitzen und nicht wissen, wie er sich bei so bewegten Hergängen, wie er sie hier zu schildern hatte, benahm[2]).

Die politischen Schicksale und die wissenschaftliche, literarische und gesellschaftliche Entwickelung der französischen Nation im 16. Jahrhundert steigerten die Vorliebe für das Porträt. Es wurde Mode, dass man in angesehenen Häusern Sammlungen von Bildnissen anlegte, und die Künstler unterliessen nicht, dieser gesteigerten Nachfrage entgegenzukommen. Da sie selten in der Lage waren, die

holung war früher in Wien und ist erst im J. 1809 nach Paris gekommen. Andere Porträts, die Janet zugeschrieben werden und seiner würdig sind, finden sich in verschiedenen Sammlungen in England, im Museum zu Berlin, in der kaiserlichen Eremitage zu St. Petersburg u. a. a. O. Vgl. Waagen a. a. O. im D. K.-Bl. 1851 und in seiner Beschreibung der Petersburger Sammlung p. 280.

[1]) Vgl. de Laborde a. a. O. p. 100 M.

[2]) Waagen, K. W. und K. in England II. 413 und D. K.-Bl. 1851, S. 85 hielt ein in Castle Howard, dem Landsitze des Grafen Carlisle, befindliches grosses Bild mit den lebensgrossen Figuren der Catharina von Medicis und ihrer vier Kinder für ein Werk unseres Meisters. De Laborde, Additions p. 592 spricht es ihm ab und erkennt darin die Arbeit eines geringeren, schon durch italienischen Einfluss schwankend gemachten Malers. Vgl. auch Waagen im D. K.-Bl. 1856, S. 22.

hohen Personen, deren Bildnisse begehrt wurden, nach dem Leben zu zeichnen, suchten sie Porträts derselben zu erlangen, von denen sie dann weitere Copien anfertigten. Einige begnügten sich dabei mit Zeichnungen in Kreide, gewöhnlich in zwei Farben, von denen sie Sammlungen bildeten und im Ganzen verkauften [1]. Andere aber stellten sich höhere Ziele und strebten dahin, die Bedürfnisse des vornehmeren Publikums durch Oelgemälde, womöglich im Style und mit dem Reize, welchen Janet seinen Bildern zu geben wusste, zu befriedigen. Brantome erzählt von einem Maler zu Lyon, Namens Corneille, welcher Bildnisse aller grossen Herren, Prinzen und Cavaliere, sowie der Königinnen, Prinzessinnen und Damen des französischen Hofes gemalt und in einem grossen Zimmer seines Hauses zusammengestellt hatte. Die Königin Catharina von Medicis besuchte diese Sammlung und war sehr angenehm überrascht, darin auch ihr eigenes Bildniss und zwar aus früheren Jahren und in vortheilhafter Erscheinung, sowie die Porträts ihrer drei schönen Töchter zu finden [2]. Der Umstand, dass die Königin ihr Bildniss noch nicht kannte, beweist, dass sie zu demselben nicht gesessen hatte. Corneille muss also Porträts anderer Maler benutzt, aber auch nicht sklavisch copirt, sondern so verändert und ausgestattet haben, dass sie den dargestellten Personen neu erschienen und ihrer Eitelkeit schmeichelten. Er war also ein Mann von Geschick, der das Gewerbe der Porträtmalerei im Grossen und mit günstigem Erfolge betrieb. Allein es folgt daraus nicht, dass er ein grosser Künstler war und eine selbstständige Stellung neben François Clouet einnahm. Vielmehr berechtigen uns sowohl die Nachrichten, als die vorhandenen Bilder zu der Annahme, dass dieser ohne wirklichen Nebenbuhler war.

Mit dem Tode des François Clouet dürfen wir diesen Abschnitt schliessen. Der Zweck desselben war die Gestaltung der französischen Malerei unter dem Einflusse der neuen, im Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts erwachenden Ideen und der Einwirkung der Eyck'schen Schule kennen zu lernen. Der fast gänzliche Mangel an Gemälden des 15. Jahrhunderts nöthigte uns zu möglichster Erforschung der Thatsachen, welche über die künstlerischen Zustände Auskunft verhiessen und führte uns dahin, auch die äussersten Spuren altfranzösischen Geschmackes ins Auge zu fassen. Wir sind so bis weit hinein

[1] Einige solcher Sammlungen sind noch erhalten; so die von Castle Howard in England, welche de Laborde, Additions p. 645 ff., genau schildert. Die meisten dieser Kreidezeichnungen sind indessen von untergeordnetem Kunstwerthe.

[2] Vgl. die Erzählung des Brantome (Dames illustres, disc. II. p. 49, tome I., La Haye 1740) bei de Laborde a. a. O. p. 76.

in das 16. Jahrhundert gerathen, dürfen aber nun anhalten. François Clouet war der Letzte, der diesen Geschmack vertrat. Seine ihn überlebenden Zeitgenossen waren schon folgsame Schüler der Italiener.

Es bleibt uns jetzt noch übrig, die ermittelten Thatsachen zu überblicken, um uns daraus ein Urtheil über die Bedeutung dieser französischen Schule zu bilden. Wir sprachen schon oben von dem auffallenden Mangel an grösseren Gemälden dieser Schule. Man hat angenommen, dass er durch die Kriege, namentlich durch die Religionskriege, und endlich durch die Zerstörungslust der Revolution verschuldet sei, und demnächst aus den wenigen nachweisbaren Ueberresten, etwa aus dem Bilde von Villeneuve-lès-Avignon und aus den Miniaturen den Schluss gezogen, dass jene unserer Kenntniss entzogene Schule einen selbstständigen und bedeutenden Werth gehabt habe[1]). Allein diese Annahme ist keinesweges begründet. Eine wirklich lebendige, fruchtbare Schule würde nicht so spurlos verschwunden sein. Wenn eine Nation ganz von einem bilderfeindlichen Fanatismus ergriffen ist, wie es in England und Holland der Fall war, wenn also der stille Krieg gegen die Bilder jahrhundertelang fortgesetzt wird, ist eine so gründliche Vertilgung begreiflich. Vorübergehende Ereignisse aber, einzelne Zerstörungen durch den Krieg oder durch bilderstürmende Hugenotten, konnten eine so durchgreifende Wirkung nicht ausüben. Bei solchen Stürmen giebt es immer Einzelne, welche sich aus religösem, oder künstlerischem Interesse, oder selbst aus Gewinnsucht der gefährdeten Kunstwerke annehmen und sie verbergen oder schützen. Wie viel ist nicht in Belgien trotz der gewaltsamen Verwüstung mancher Städte durch die religiösen Neuerer erhalten! Jedenfalls aber berührten die Religionskriege in Frankreich keinesweges das ganze Land, gar viele Gegenden und Ortschaften blieben von ihnen verschont. Noch weniger aber darf man der Revolution diese Schuld beimessen; nur die Kirchengeräthe von edeln Metallen unterlagen systematischer Einschmelzung, aber die Bilder zu zerstören, hatte sie kein Interesse. Allerdings mögen auch von diesen manche in der Verwirrung der Revolution und während der Hemmung des Cultus aus den Kirchen oder ihrem sonstigen Bewahrungsorte verschwunden sein, aber Vernichtung durch Rohheit oder Uebermuth gehörte doch zu den Ausnahmen und der Diebstahl hatte eher das Interesse der Erhaltung. Die entwendeten Kunstwerke würden im Privatbesitze des Aus- oder Inlandes wieder

[1]) So v. Quandt, Reise im mittäglichen Frankreich, 1846, S. 149 ff.; Sulpiz Boisserée (im Bulletin du comité historique, Bd. I., Abth. 2, S. 106, und Briefwechsel); Waagen, K. W. u. K. III., 369.

zum Vorschein gekommen sein. Mehr als Kriege und Revolutionen könnte die Neuerungssucht der späteren Jahrhunderte und der Dünkel geschadet haben, welcher die schlichten Werke der Vorzeit verachtete[1]. Aber auch dies möchte schwerlich so massenhaft und gründlich gewirkt haben. Jedenfalls müssen also zu der kriegerischen Zerstörung andere Ursachen hinzugekommen sein. Man hat in Frankreich selbst die Unwahrscheinlichkeit der gewaltigen Zerstörung durch die Kriege eingesehen und die Vermuthung aufgestellt, dass die damalige Schule nicht so viel, wie es in Deutschland und in Italien geschehen, auf Holz, sondern mehr auf Leinwand gemalt und dies den Untergang der alten Bilder befördert habe[2]. Allein die Thatsache selbst ist nicht erwiesen; wenn man auch in einzelnen Fällen, wie Foucquet bei dem Bildniss Eugen's IV. in Rom, auf Leinwand malte[3], so wurden denn doch auch oft, wie z. B. die dem König René zugeschriebenen Bilder und selbst manche Porträts der Clouet, auf Holz gemalt und endlich ist nicht zuzugeben, dass Bilder auf Leinwand viel vergänglicher seien, wie die auf Holz. Schon der Umstand, dass Teppiche des 15. oder 16. Jahrhunderts in den französischen Kirchen noch ziemlich häufig erhalten sind, steht dieser Annahme entgegen. Eher wird man den Grund für die Seltenheit der Gemälde darin suchen dürfen, dass die Tafelmalerei überhaupt weniger als in anderen Ländern geübt und dass ihre Werke selten so ausgezeichnet gewesen, um sich Freunde und Beschützer zu erwerben. Diese Annahme findet auch ihre Bestätigung in den ermittelten Thatsachen. Zu erfolgreicher Kunstübung gehört eine gläubige, zweifelsfreie Hingebung an eine bestimmte Weltanschauung und zwar an diejenige, welche der augenblicklichen Entwickelungsstufe des menschlichen Geistes entspricht. Die Niederländer hatten das Richtige getroffen; die fromme kirchliche Demuth des Mittelalters und die innige, ahnungsvolle Liebe zur objectiven unbewussten Natur waren bei ihnen zu einem gediegenen Ganzen verschmolzen und befähigten sie zu vollkommen harmonischen Kunstleistungen. Die französische Kunst, bis dahin der niederländischen so nahe stehend, konnte ihr auf diesem Wege

---

[1]) Ein paar Beispiele der Zerstörung mittelalterlicher Denkmale durch den Leichtsinn und die Bequemlichkeitsliebe der Domherren des 18. Jahrhunderts aus Nantes und Paris giebt de Guilhermy in den Annales archéologiques, Vol. II. p. 90, 91.

[2]) Bulletin du comité historique, Vol. II, p. 132.

[3]) In einem an die Kirche St. Ouen in Rouen anstossenden Raume hat man Gemälde auf Leinwand aus dem 13. Jahrhundert entdeckt, welche zur Bekleidung der Wand verwendet waren. Annales archéologiques II, p. 322.

nicht folgen, sondern verlangte einen andern Uebergang aus dem Mittelalter in die neue Zeit. Auch die Franzosen empfanden das Streben nach Natur und Individualität, aber sie besassen nicht die Wärme für die allgemeine objective Natur, nicht die Freude an der unmittelbaren Erscheinung. Sie hatten mehr Verstand als Gefühl, waren mehr politisch und strebsam, als bürgerlich sich bescheidend. Ihr Ziel war die heroische Persönlichkeit und eine über das Gewöhnliche hinaus gesteigerte, reinere und höhere Natur. Dies Ziel war dann aber künstlerisch nicht so leicht zu erreichen; der Himmel Frankreichs war nicht so günstig wie der von Italien, gab nicht so schöne Vorbilder; das nordische Klima hatte künstlichere Bedürfnisse, die Geschichte des Volkes conventionelle Sitten erzeugt, welche der heroischen Erscheinung widersprachen. Daraus ergab sich denn für die Kunst ein unerfreuliches Schwanken; sie begnügte sich nicht mit dem, was die Natur ihres Landes gestattete, verhielt sich der verwandten flandrischen Kunst gegenüber kritisch, vermochte aber doch nicht, sich einen idealen Styl zu schaffen. Dieser Gegensatz gegen die flandrische Schule war dann die Ursache, dass die französischen Maler sich die Technik der Oelmalerei nicht vollkommen aneigneten und dass das kunstliebende Publikum sich anderen Gattungen zuwendete. Die kirchlichen Bedürfnisse wurden theils durch Wandgemälde, in denen sich dann der ältere Styl noch länger erhielt, theils durch Glasmalerei oder Teppiche, also durch Gattungen befriedigt, welche eigenthümliche technische Schwierigkeiten zu überwinden haben, und daher mehr durch Kostbarkeit und Glanz, als durch künstlerische Vollendung imponiren. Neben ihnen erhielt sich dann noch immer die Miniaturmalerei als die beliebteste und erfolgreichste Gattung, welche den Kunstfreunden die erwünschte Anregung der Phantasie, den Künstlern aber die Möglichkeit gewährte, den idealen Ansprüchen, für welche ihnen die Mittel grösserer Darstellung fehlten, in kleiner Dimension nachzustreben und dadurch sich selbst über dieselben aufzuklären. Daher denn die Erscheinung, dass überall, wo es gilt, die berühmtesten Maler Frankreichs aufzuzählen, Foucquet und Poyet, die Miniaturisten, vorangestellt werden, dass auch die nach ihnen beliebtesten Meister, Jean Perréal und François Clouet, miniaturartige Historien oder Porträts nicht verschmäheten. Wir dürfen daher annehmen, dass wir in den oben geschilderten Miniaturwerken Foucquet's und Anderer die höchsten Leistungen französischer Malerei des 15. und vom Anfange des 16. Jahrhunderts besitzen und erkennen in ihnen die Ursachen, welche die späteren Schicksale der französischen Kunst bestimmten. Es war

nicht die willkürliche Vorliebe ihrer Könige und Grossen, welche sie mehr und mehr in Abhängigkeit von Italien brachte, sondern ihr eigenes Bedürfniss. Indem sie, im Gegensatze zu der ihr so nahe verwandten flandrischen Kunst, sich einer idealen Tendenz zuwandte, musste ihr natürlich die italienische Kunst als ein Vorbild erscheinen, dem sie immer weiter nachstrebte. Foucquet hatte noch seine italienischen Studien benutzen können, ohne dem einheimischen Geschmack untreu zu werden. Seinen Nachfolgern wollte dies nicht gelingen; ihre Idealität, die den Charakter des Graziösen und Vornehmen festhielt, genügte höchstens in der Miniatur oder im schlichten Porträt. Die italienische Kunst aber gewährte in voller Ausbildung das, was die französische erst erstrebte und nur durch mühsame Vorübungen erlangen konnte. Es war daher begreiflich, dass die Gönner der Kunst Italiener ins Land riefen und die strebenden Künstler sich diesen immer mehr anschlossen. Erst nachdem er die italienische Schule durchgemacht hatte und im Anschluss an dieselbe fand der französische Genius durch Simon Vouet und Nicolas Poussin die Mittel zu eigenthümlichem Ausdruck.

Zweites Kapitel.

Die deutschen Malerschulen des 15. Jahrhunderts.

Der Ruf der Eyck'schen Schule verbreitete sich mit bisher unerhörter Schnelligkeit über das ganze Abendland und erweckte überall den Wunsch des Besitzes und der Nachahmung ihrer Werke. Ein Austausch und eine gewisse Gemeinsamkeit der Kunstübung aller abendländischen Gegenden hatte schon bisher stattgefunden, aber noch nie ein so ausgesprochenes Begehren, eine so allgemeine Verherrlichung eines Künstlernamens. Auch darin zeigt sich der Anbruch einer neuen Aera. Es versteht sich, dass das benachbarte Deutschland von diesem allgemeinen Streben keine Ausnahme machte, und wir dürfen annehmen, dass schon das blosse Gerücht, die mündliche Schilderung der in Flandern erreichten höheren Belebung und Naturwahrheit auf unsere Meister einwirkte und sie zu den naturalistischen Bestrebungen ansporte, welche den frühesten Werken der Brüder van Eyck fast unmittelbar folgten. Aber nun verfloss eine längere Zeit, ehe man nach dieser unbestimmten Anregung zu näherer

Anschauung jener epochemachenden Werke und zu technischen Studien nach denselben gelangte. Deutschland besass keine feinsinnigen Fürsten, welche die Kunst an und für sich liebten und begünstigten, bei denen der fremde Künstler und seine Werke Aufnahme und Anerkennung fanden. Während man in Italien schon zu Zeiten Johann's van Eyck Werke seiner Hand bewunderte, gingen die ältesten flandrischen Gemälde, die wir in Deutschland nachweisen können, schon aus den Werkstätten Roger's und seiner Schüler hervor. Nun freilich blieb es nicht aus, dass einzelne strebsame Gesellen sich auf die Wanderung begaben, um an Ort und Stelle die neue Technik zu erlernen und um 1450, ja zum Theil selbst einige Jahre früher, finden wir und zwar in mehreren entlegenen Gegenden Spuren ihrer Kenntniss. Um 1460 gab es einzelne Deutsche, welche sich die flandrische Weise so angeeignet hatten, dass man über den Ursprung ihrer Bilder zweifelhaft sein konnte und bald darauf war die Technik der Oelmalerei und ein gewisses Anschliessen an flandrische Weise allgemein verbreitet. Allein nun verschwindet auch jene völlige Gleichheit und es machen sich stylistische Eigenthümlichkeiten geltend, welche die deutsche Malerei im Ganzen und abgesehen von der Verschiedenheit ihrer provinziellen Schulen von der flandrischen wesentlich unterscheiden. Zwischen dem bewundernden Verständniss des fremden Werkes und dem Schaffen in gleicher Weise ist eine weite Kluft; die einheimischen Anschauungen, welche bei der blossen Betrachtung ruhen und bei den ersten Versuchen der Nachahmung sich nur schüchtern äussern, machen sich demnächst unvermerkt mehr und mehr geltend und drängen sich störend in die fremde Darstellungsweise ein.

Die Niederländer waren freilich nicht völlig Fremde, sondern unvermischt deutschen Stammes; aber sie waren durch ihre Geschichte anders geleitet wie die übrigen Deutschen. Während diese durch die widerspruchsvollen Anforderungen ihrer politischen Stellung an ein Leben voll harter Kämpfe und greller Gegensätze, an scharfe Unterscheidung des Guten und Bösen und an derbe Aeusserungen der Rüge und Abwehr gewöhnt waren, hatte bei jenen der durch die Fruchtbarkeit des Bodens und durch glückliche Handelsunternehmungen leicht erworbene Reichthum eine Sinnesart erzeugt, welche, auf ruhigen Genuss und auf Ausbeutung der gegebenen Verhältnisse gerichtet, nicht viel grübelte und sich in den Weltlauf fügte. Diese Sinnesweise erhielt dann durch die ritterliche Sitte und die Weltklugheit, welche der burgundische Hof aus Frankreich mitbrachte, eine vollendetere Ausbildung, die auch auf die Kunst Einfluss hatte. Die tiefste Grundlage dieser Kunst, das fromme, ahnende Naturgefühl,

war zwar ein Eigenthum des germanischen Stammes, aber dies Gefühl, das, wo es sich selbst überlassen ist, sich leicht in träumendes Sinnen oder in unentschlossenes Grübeln verliert, war hier vermöge jener mehr französischen Lebensauffassung mit Gaben verbunden, welche ihm erleichterten, die künstlerische Form zu finden und sich in den Grenzen klarer, maassvoller Schönheit zu halten. Das Leben war an sich schon heiter und fliessend und durch die Eleganz der Sitte in gewissem Grade künstlerisch gestaltet, die gefügige Weltklugheit wusste die Widersprüche zu verdecken und auszugleichen und kirchliche Frömmigkeit mit dem vollsten Lebensgenusse zu vereinigen; die Gewohnheit rüstiger, muthiger That auf dem festen Boden geordneter Verhältnisse kam auch den Künstlern zu Statten. Die Natur erschien ihnen auf diesem Standpunkte in ihrer Allgemeinheit und Heiterkeit, wie in der Morgenfrische der Schöpfung, und doch wieder in der gewohnten Erscheinung der gegenwärtigen Zustände, mit allem Schmuck und allen Bequemlichkeiten des Luxus, Himmlisches und Irdisches mischten sich vor ihrem Auge und sie begnügten sich auch für die heiligen Gestalten und Hergänge mit den Zügen, die sie im Leben wahrnahmen und mit der anständigen Ruhe, welche der vornehmen Sitte oder dem festtäglichen Leben ehrbarer Bürgerlichkeit entsprach. Höhere Idealität, tiefe moralische Charakteristik, ergreifendes Pathos forderten sie nicht; es kam ihnen vorzugsweise auf die Harmonie des Ganzen an, welche sie durch die Unterordnung des Einzelnen um so sicherer erreichten.

Zu dieser aber konnten sich die Deutschen nicht entschliessen. Es war ihnen wohl gegeben, die Schönheit solcher harmonischen Aeusserung zu empfinden, aber nicht sich selbst in den dazu nöthigen Grenzen zu halten. Der Sinn für Harmonie war in ihnen durch die Verhältnisse eher unterdrückt als ausgebildet, ihr Auge vorzugsweise auf das Sittliche, auf die Beobachtung der Gegensätze gerichtet. Ihre Gegenwart bot ihnen viel häufiger unerfreuliche und rohe oder trübe, als heitere und gleichmässige Erscheinungen und sie waren gewöhnt, den Trost in idealen Vorstellungen zu suchen. Auch ihre künstlerischen Traditionen gestatteten ihnen nicht, sich der Eyck'schen Schule unbedingt anzuschliessen. Diese hatte in ihrem Heimathlande keine bedeutenden Leistungen höherer Kunst vorgefunden; am meisten ausgebildet war die leichte, mehr dem Luxus als der Andacht dienende Kunst der Miniaturmalerei; an diese schlossen sie sich an, gaben ihren Altarbildern kleinere Dimensionen, welche die Durchführung jener Harmonie sehr erleichterten, bei denen aber die menschliche Gestalt in ihrer tieferen sittlichen Be-

deutung kaum zu ihrem vollen Rechte kommen konnte. In Deutschland aber bestand eine bereits weiter ausgebildete Kunst, welche ihren Gestalten grössere Verhältnisse gegeben und dabei nicht ohne Erfolg nach idealer Schönheit und Charakteristik gestrebt hatte. Das geistige Leben geht niemals rückwärts; an ein Verzichten auf diese tiefere Darstellung des Menschen war nicht zu denken, und es kam daher darauf an, diese Vorzüge der einheimischen Kunst mit denen der flandrischen, also namentlich mit ihrer Naturwahrheit und mit der landschaftlichen Einheit zu verbinden. Allein das war nicht so leicht, wie man glauben mochte, und man blieb auf beiden Seiten hinter den Vorbildern zurück. Zunächst genügte die Körperkenntniss den Ansprüchen nicht, die auf diesem Wege entstanden; bei den kleinen Dimensionen der flandrischen Schule und bei der mehr statuarischen Haltung der Gestalten in der bisherigen idealen Kunst der deutschen Schule waren ihre Mängel nicht so auffallend gewesen, wie sie jetzt bei der erstrebten natürlichen und lebendigen Darstellung der Hergänge erschienen. Und ebenso wie an der Kenntniss der physischen Natur fehlte es an den nöthigen psychologischen und physiognomischen Studien. Die Sitte war in Deutschland noch zu wenig durchbildet, die Charaktere waren noch zu unklar, um bestimmte Anschauungen zu gewähren; man war noch immer geneigt, alles unter die abstracten Kategorien des Guten und Bösen zu bringen und fand im Leben nur dieses Letzte deutlich ausgesprochen. Die Naturwahrheit, nach der unsere deutschen Meister nunmehr als Schüler der flandrischen strebten, war daher nur bei den Uebelthätern zu erreichen, während sie für die würdigen Formen der edlen, besonders der himmlischen Gestalten auf die Phantasie und auf die Traditionen der idealen Schule angewiesen waren. Es kam dadurch im Gegensatze gegen die harmlose, einheitliche Auffassung der flandrischen Schule ein Element des Zwiespalts und des Schwankens zwischen idealen und realistischen Motiven in die deutsche Kunst, welches selbst bei ausgezeichneten Künstlern fühlbar ist. An Schönheitssinn fehlt es den deutschen Künstlern auch jetzt nicht und es würde nicht schwer sein, aus ihren Werken eine Reihe von Madonnen und anderen weiblichen und jugendlichen Gestalten zusammenzustellen, welche durch den Adel der Züge, durch den Ausdruck liebevoller Innigkeit und Demuth die fast durchgängig etwas schwer und voll gestalteten Jungfrauen der Eyck'schen Schule übertreffen. Auch in der Innigkeit des Schmerzes stehen sie hinter jenen nicht zurück, nur dass sie oft, offenbar um tiefer zu ergreifen, einzelne Affecte, namentlich auch das körperliche Leiden, einseitig und grell

herausheben und dadurch, weil es ihnen an Mitteln der höhern Beseelung fehlt, unverständlich oder matt und leer werden. Während die flandrischen Bilder eben in Folge jener Mässigung, die sie als gute Sitte und schöne Form festhalten, bei Momenten des Leidens und der Marter kalt und gefühllos erscheinen, verfallen die Deutschen eher in Uebertreibung. Besonders aber tritt diese hervor, wo sie Henker oder Uebelthäter zu schildern haben, denen sie durchgängig den Charakter höchster Rohheit und Gemeinheit bis zum Widerlichen oder bis zu nicht beabsichtigter Komik geben. Dasselbe Schwanken zwischen dem Idealen und dem Naturalistischen zeigt sich aber auch in feineren Zügen, namentlich in der Linienführung und Gewandbehandlung; neben den edel geschwungenen Linien des idealen Styls finden sich die gebrochenen Falten, welche in Deutschland mit dem Beginn naturalistischer Bestrebungen aufgekommen waren, in noch stärkerer Uebertreibung, als bei einigen flandrischen Meistern.

Aber auch abgesehen von dieser innern Verschiedenheit gingen schon durch die grösseren Dimensionen der Gestalten manche Vorzüge des flandrischen Styls verloren. Indem man die einzelnen Momente nicht mehr wie zur Zeit des idealistischen Styls durch wenige andeutende Figuren, sondern vollständiger und lebendiger darstellen wollte und doch die einzelnen Abtheilungen des Altarwerkes nicht über ein gewisses Maass ausdehnen durfte, war man genöthigt, gedrängte Gruppen zu bilden, hinter denen dann die zur Andeutung der Localität nöthigen Berge und Gebäude hoch emporragten und den Raum fast vollständig füllten. Die bequeme geräumige Stellung der Figuren bei der Haupthandlung, die anschauliche Sonderung der einzelnen Momente bei epischer Folge, die weiten reizenden Fernsichten des Hintergrundes, alle diese wesentlichen Vorzüge der flandrischen Bilder verschwanden dadurch mehr oder weniger. Auch für die Harmonie der Farbe traten ganz andere Bedingungen ein; denn statt der vielen, immer in kleinem Umfange angewendeten Farbentöne der flandrischen Compositionen, welche sich leicht stimmen liessen, machten sich die Localtöne der Gewänder oder des landschaftlichen Grundes in grösseren, schwerer auszugleichenden Massen geltend. Dies war ohne Zweifel einer der Gründe, welche die deutschen Maler bestimmten, statt des blauen Himmels den Goldgrund anzuwenden, mit dem die bisherige Kunstübung vertraut war. Freilich aber war dies heroische Mittel ein bedenkliches, indem es den Künstlern die Neigung und Nöthigung zu feinerer Ausbildung des Farbensinnes entzog und das Auge gewöhnte, sehr harte und grelle Uebergänge und Zusammenstellungen zu ertragen.

Ein anderer für die Verschiedenheit beider Schulen wichtiger Umstand lag in dem Verhältniss der Malerei zur Plastik. Im 14. Jahrhundert und im Anfange des 15. hatte man in den Niederlanden wie in Deutschland die Altarwerke aus Schnitzarbeit und Malereien zusammengesetzt. Die Eyck'sche Schule löste aber diese Gemeinschaft und alle Altäre ihrer namhaften Meister bestehen ausschliesslich aus Gemälden. Das geschah nicht etwa wegen eines Zurückbleibens der bildnerischen Technik, die vielmehr neben der Malerei fortwährend blühte, sondern ausschliesslich im Interesse der Malerei, weil man fühlte, dass diese sich in Verbindung mit der Plastik nicht frei entwickeln konnte. Zwar gingen die flandrischen Meister noch keinesweges, wie die spätere Malerei, bis an die äussersten Grenzen des Malerischen; die Figuren der Eyck'schen Schule haben noch festere Umrisse, die Hintergründe noch kaum eine Andeutung der Luftperspective, der Vorwurf der Härte und Trockenheit, den man ihren Bildern im vorigen Jahrhundert machte, ist darin begründet. Aber die feine Harmonie der Farben, der Luftton, das Himmelblau, der Wasserspiegel, selbst die Atmosphäre der Innenräume, in welche diese Maler ihre Scenen verlegen, sind doch mit den Gestalten schon zu sehr zu einem Ganzen verschmolzen, als dass eine Zusammenstellung derselben mit plastischen Figuren günstig sein könnte. In Deutschland (mit Ausnahme weniger Gegenden, die sich mehr der flandrischen Schule anschlossen), behielt die Holzplastik nicht nur ihre Stelle, sondern sie wurde noch beliebter, noch bedeutsamer, noch reichlicher angewendet als bisher. Hatte man sich früher mit flachen Reliefs begnügt, so füllte man jetzt den Altarschrein mit mehr als lebensgrossen Statuen und die Flügel mit tiefen figurenreichen Reliefs, so dass nur die Aussenseiten mit Gemälden geschmückt wurden. Diese Zusammenstellung wäre verletzend gewesen, wenn beide Künste, Plastik und Malerei, sich in ihrer vollen Verschiedenheit gezeigt hätten. Dies geschah aber nicht; die Plastik wurde überwiegend in einem malerischen Sinne behandelt. Die Statuen nahmen nicht nur die volle leuchtende Farbe, sondern auch die weichen Formen und den Faltenwurf der Gemälde an, und die Reliefs wurden mit reicher Gruppirung und oft mit landschaftlichem Grunde ausgeführt, wo dann die vorderen Figuren sich ganz oder fast ganz ablösten und Berge und Gebäude sich kaum über die Fläche hoben. Auch finden wir in allen Fällen, wo uns Nachrichten darüber vorliegen, dass die Bestellungen nicht bei zwei selbstständigen Meistern, sondern immer nur bei Einem gemacht wurden. An vielen Orten bildeten Maler und Bildschnitzer nur eine Zunft, so dass derselbe Mann beide Eigenschaften verband.

In anderen Fällen finden wir, dass die Bestellung des ganzen Altarwerkes dem Maler gegeben wurde, der dann freilich die Schnitzarbeit meistens, wie die stylistische Verschiedenheit oft ergiebt, von anderen Händen in oder ausserhalb seiner Werkstätte ausführen liess, aber doch ohne Zweifel nach seinen Anordnungen und Vorzeichnungen. Jedenfalls musste er auch bei den Gemälden auf ihre Verbindung mit den Sculpturen Rücksicht nehmen und beide Künste möglichst einander nähern. Wurde dadurch die Plastik über ihre Grenzen hinausgeführt, so blieb auch die Malerei nicht unbeeinträchtigt; sie musste auf volle, harmonische Verschmelzung verzichten und ihre Gestalten in einer dem Relief annähernden Weise selbstständig machen. Die Beibehaltung der grösseren Dimensionen und des Goldgrundes auf den gemalten Tafeln war schon dadurch bedingt, und die trotz aller Ausgleichung übrigbleibende Divergenz des Plastischen und Malerischen trug dazu bei, die Ansprüche an volle Einheit des Ganzen herabzudrücken.

Allerdings war die Beibehaltung der Plastik an dieser Stelle nicht eine selbstständige Endursache, sondern schon das Resultat einer Sinnesweise, die sich nicht ganz dem Gesetze malerischer Harmonie hingab und daher keinen Trieb hatte, dies Hinderniss, wie es in der flandrischen Kunst geschah, zu beseitigen. Aber sie trug doch auch dazu bei, diese Auffassung zu kräftigen und der Umstand, dass sich diese Verwendung der Plastik neben Gemälden, nicht bloss neben dem Einflusse der Eyck'schen Schule erhielt, sondern gerade durch ihn gesteigert wurde, ist wichtig, weil er zeigt, wie man diese Schule und die Naturwahrheit, welche sie gewährte, in Deutschland verstand. Nicht in jener leichten poetischen Weise, die sich für die Gesammterscheinung begeistert und das Einzelne unterordnet, nicht mit besonderer Rücksicht auf die Landschaft, sondern in stärkerer Betonung der menschlichen Gestalt und in einem noch mehr realistischen Sinne, der zur Farbe auch die Körperlichkeit fordert.

Während hier also die deutsche Kunstauffassung sich der vollen Wirklichkeit noch mehr näherte, als die flandrische, neigt sie sich andererseits zu dem anscheinend entgegengesetzten Extrem, zu der farblosen Zeichnung. Man hat es oft gesagt, dass die Deutschen des 15. Jahrhunderts mehr Zeichner als Maler sind und in der That hat der Umriss und die Zeichnung in ihren Bildern eine grössere Bedeutung, ist tiefer und geistvoller, aber auch meistens härter behandelt als auf den flandrischen, und Kupferstich und Holzschnitt übertreffen in Deutschland an Zahl und kunstgeschichtlicher Bedeutung alle anderen damaligen Nationen. Diese Neigung steht aber nicht mit jener

Begünstigung des Plastischen im Widerspruche, sondern im engen, ergänzenden Zusammenhange. Denn die Zeichnung ist zwar eine noch grössere Abstraction von der Fülle der Wirklichkeit als die Malerei und insofern der andere Pol gegen die farbige Plastik, aber sie ist auch die gemeinsame Grundlage der Plastik und Malerei und das Grenzgebiet auf dem sich beide begegnen. Sie steht als Flächendarstellung der Malerei näher, aber sie verzichtet, wie die Plastik, auf malerische Harmonie und Verschmelzung des Einzelnen zu einem Ganzen. Sie sagte dem deutschen Geiste aber auch deshalb zu, weil sie der Phantasie freieren Spielraum giebt und doch auch wieder eine wenn auch abstracte Wahrheit gewährt und das Mittel künstlerischer Kritik und Erkenntniss bildet. Die Deutschen sind durch Anlage und Schicksale mehr auf abstractes Denken und kritisches Erkennen, als auf unmittelbaren Genuss angewiesen und die ernste Stimmung der Nation machte sich auch in der Werkstatt geltend.

Die deutsche Kunst dieses Jahrhunderts wurde daher, ungeachtet des starken und fortdauernden Einflusses der Eyck'schen Schule, nicht eine blosse Nachfolgerin derselben, sondern ein selbstständiges Erzeugniss, in welchem neben jenen flandrischen Elementen die Traditionen der früheren deutschen Schule und die gegenwärtige Stimmung und die Bedürfnisse des deutschen Volks ihren Ausdruck fanden. Vergleicht man sie mit der älteren idealen Schule, so ist es zweifelhaft, ob man sie einen Fortschritt nennen darf. Sie übertrifft dieselbe in stofflicher Mannigfaltigkeit und Wahrheit, aber sie steht in der Gleichmässigkeit der Leistungen und in der Reinheit der Linien und Formen hinter ihr zurück. Aehnlich verhält sie sich zu der flandrischen Kunst, deren Harmonie und milde Anmuth sie selbst bei den besten Meistern nicht erreicht, während sie bei diesen, wie schon erwähnt, in einzelnen Gestalten und im Ernst des Gedankens Höheres leistet.

Grell und zum grossen Nachtheil der deutschen Kunst zeigt sich die Verschiedenheit beider Schulen bei den geringeren Meistern. Auch unter den flandrischen Bildern giebt es geistlose Malereien; aber sie haben doch immer einen gewissen durchschnittlichen Werth, der auf dem soliden Schulcharakter gründet. Sie sind handwerksmässig, aber doch Leistungen eines feineren künstlerischeren Handwerks. Unter den deutschen dagegen steht neben den bedeutendsten, edelsten Werken eine überwiegende Zahl roher, wahrhaft abschreckender Erscheinungen, von denen man kaum begreift, dass man sie in den Kirchen duldete. Zum Theil entsteht dies durch die verschiedene Richtung beider nationalen Schulen. Jene Harmonie des Ganzen und

die dazu erforderliche saubere Ausführung liessen sich eher erlernen und wurden ein Kriterium der Kunst, das auch einem minder scharfen Auge auffiel und auch von der Mehrzahl der Besteller gefordert wurde. Die Aufgabe tiefer, psychologischer Auffassung und Schilderung setzt dagegen eine seltenere Anlage voraus und wird unter den Händen des minder Begabten leicht zur Karikatur. Dazu kamen dann aber in Deutschland die ungünstigen gesellschaftlichen Zustände und die Folgen des zünftigen Betriebes der Kunst. Auch die belgischen Meister bildeten Gilden und verschmäheten handwerklichen Erwerb nicht, aber die Gunst und Anerkennung kunstliebender Fürsten und Grossen gab ihnen eine bessere sociale Stellung und ein künstlerisches Ehrgefühl. Unsern deutschen Meistern fehlte jedes Entgegenkommen, jede ehrende Freigebigkeit; noch zu der Zeit und an dem hervorragenden Beispiele Albrecht Dürer's sehen wir, in wie gedrückter Stellung sie sich befanden, wie wenig selbst ein hochgesinnter Fürst, wie Kaiser Maximilian und der Rath der Künstlerstadt Nürnberg geneigt waren, sie zu ermuntern, ja selbst nur anständig zu bezahlen. Ihre Besteller waren meistens Geistliche oder wohlhabende Bürger, denen es nicht auf künstlerische Schönheit, sondern nur auf die Erfüllung eines Bussgelübdes oder auf die Ausführung eines guten Werkes ankam, die daher befriedigt waren, wenn die verlangten Gegenstände in dem erforderten Goldglanze auf dem Altare prangten und übrigens kleinlich um den Preis feilschten. Diesem entsprach denn auch die Selbstschätzung der Meister, sie dachten nur an den Erwerb, nicht an den Ruhm und die Ehre ihrer Kunst. Sie wiesen keine Bestellung zurück und überliessen die schlecht bezahlten den rohen Händen ungeschickter Gesellen. Selbst einem so weitberühmten Meister, wie Michael Wohlgemuth, war es gleichgültig, was aus seiner Werkstatt hervorging, wie er sich denn auch gefallen liess, wenn ein vorsichtiger Besteller sich im Contracte die Aenderung oder Zurücknahme allzu „ungestalt" ausgefallener Tafeln ausbedang. Dieser fabrikmässige Betrieb hinderte nicht, dass der Meister in einzelnen Fällen, wo der Preis ihm gestattete, selbst Hand anzulegen und mehr Zeit darauf zu verwenden, Ausgezeichnetes leistete, aber er stumpfte doch im Ganzen das Gefühl ab und machte es möglich, dass das damalige Publikum sich an Darstellungen gewöhnte, deren rohe und nachlässige Behandlung die heutigen Beschauer abschreckt.

Die flandrische Kunst bildet in entschiedenster Weise eine einige Schule, wir unterscheiden in ihr wohl einzelne Meister, aber nicht verschiedene Provinzialschulen. In Deutschland blieben bei den bedeutenden räumlichen Entfernungen auch solche Verschiedenheiten

nicht aus, so dass wir Localschulen und zwar in grösserer Zahl unterscheiden können. Aber zugleich macht sich doch die Persönlichkeit in höherem Grade geltend, die Abweichungen dieser Schulen sind nicht mehr so vollständig wie bisher aus allgemeinen Verhältnissen des Ortes oder des Stammes der Bevölkerung zu erklären, sondern werden durch den Einfluss einzelner bedeutender Meister bestimmt. Und indem diese dann wieder theils an mehreren Orten arbeiten, theils Schüler aus verschiedenen Gegenden heranbilden, theils endlich durch ihre Kupferstiche weithin in gleichem Geiste anregen, entstehen verwandte Leistungen an entlegenen Orten und die Kunst gewinnt durch ganz Deutschland einen mehr gleichmässigen, allgemeinen Charakter, der durch provinzielle Einflüsse nur mässig gestört wird.

Die religiöse Erregung dieses Jahrhunderts, welche die Stiftung frommer Kunstwerke begünstigte, die verhältnissmässig grosse Wohlhabenheit aller Klassen des Volkes und endlich der handwerksmässige und deshalb wohlfeile Betrieb der Kunst gaben ihr eine enorme Productivität. Noch jetzt trotz langer Vernachlässigung ist daher die Zahl erhaltener Kunstwerke aus dieser Zeit in unserm weit ausgedehnten Vaterlande sehr gross, freilich aber auch der Kunstwerth derselben sehr ungleich und oft sehr gering, so dass gerade dieser Reichthum dem Studium und der Wirkung dieser Kunstwerke eher nachtheilig ist und durch die Einförmigkeit der gewonnenen Resultate abschreckt. Der geduldige Forscher wird dann aber freilich neben wenig verlockenden Zügen oft grosse Schönheiten entdecken, und so wollen wir es uns nicht verdriessen lassen, durch eine Betrachtung des Zustandes der Malerei in den verschiedenen Regionen Deutschlands zur Erkenntniss dieser Schönheiten und zur richtigen Würdigung der deutschen Kunst durchzudringen.

Drittes Kapitel.

Die rheinischen Schulen.

Unter den deutschen Stämmen war keiner dem flamländischen so nahe verwandt, als der niederrheinische, und diese Verwandtschaft äusserte sich auch in der Kunst. Der Naturalismus, der in der Kölnischen Schule schon durch Meister Stephan sich selbständig geltend

machte, trug ganz ähnliche Züge wie der flandrische; in der Art und im Grade der Porträtwahrheit, in dem Wohlgefallen an weicher Anmuth und vollen Formen, in dem Streben nach der Harmonie glänzender Farben, in der Bizarrerie der Costüme, in der Nachahmung kostbarer Stoffe und selbst in der Vorliebe für gehäufte und scharfe Faltenbrüche steht der Meister des Dombildes seinem Zeitgenossen Johann van Eyck ganz nahe. Allerdings bleiben dann noch erhebliche Verschiedenheiten, namentlich fehlt den Kölnern jeder Anfang des Landschaftlichen und jene für die Eyck'sche Schule charakteristische Vorliebe für das Durchsichtige und Spiegelnde. Aber beides hing innigst mit der Technik der Oelmalerei zusammen und man hätte daher denken sollen, dass die Kölner sich beeilt haben würden, mit dieser der naturalistischen Neigung zusagenden neuen Erfindung auch ihre ästhetischen Consequenzen bei sich aufzunehmen. Allein das geschah keinesweges; noch im Jahre 1458 finden wir auf dem von dem Canonicus Werner Wilmering von Borcken gestifteten Bilde im Kölner Museum (Nro. 147, Christus am Kreuze mit Maria und Johannes und dem knieenden Donator) einen Meister, der von flandrischem Einflusse noch fast unberührt ist, und bei der grossen Zahl Kölnischer Bilder, welche bereits in Oel und mit augenscheinlicher Kenntniss der Eyck'schen Schule gemalt sind, kann man kein früheres Datum als 1463 nachweisen [1]). Im Beginne der Bekanntschaft mit der Kölnischen Schule war man geneigt, alle diese einander gleichzeitigen Bilder für Arbeiten eines und desselben Meisters zu halten, den man zuerst mit dem ihm von den Gebrüdern Boisserée in ihrer Sammlung willkürlich und irrig beigelegten Namen Israel von Meckenem, später aber, nachdem man das Unrichtige dieser Benennung erkannt hatte,

---

[1]) Im Museum zu Madrid befindet sich ein Bild mit starkem Einflusse der Eyck'schen Schule, welches zufolge der freilich nicht ganz vollständig lesbaren Inschrift für einen Henricus Werlis, der dabei als Magister Coloniensis bezeichnet ist, im Jahre 1438 gefertiget wurde (Passavant, Christliche Kunst in Spanien, S. 128 und Waagen in v. Zahn's Jahrbuch I. S. 47). Da die Inschrift aber nicht ergiebt, dass das Bild in Köln und von einem Maler der dortigen Schule ausgeführt worden, vielmehr die Verwandtschaft mit den Eyck's so gross ist, dass sie auf einen unmittelbaren Schüler derselben schliessen lässt, kann es nicht als Beweis für die Verbindung beider Schulen dienen. Magister Werlis, obgleich geborener Kölner, kann ausserhalb seiner Vaterstadt gelebt oder sein Stiftungsbild bei einem flandrischen Meister bestellt haben. Ueber das sog. Rosenkranzbild im Besitze eines Herrn Mäglin in Basel mit der Jahreszahl 1457 oder 1459, welches nach Kugler, Burckhardt, II. 155, der Lyversbergischen Passion nahe verwandt sein soll, weiss ich nichts Näheres. [Ist im Museum zu Basel, indess mit dem Lyversb. Mstr. gar nicht verwandt, schwach, die Bezeichnung wohl ächt.]

nach einem damals im Besitze eines reichen Kölner Bürgers befindlichen Cyklus als den „Meister der Lyversbergischen Passion“ bezeichnete. So lange die Zahl dieser Bilder klein war, erhielt sich diese Meinung; die Ausstellung im Gürzenich zu Köln v. J. 1854, welche die seltene, vielleicht nicht wiederkehrende Gelegenheit gab, viele der dort im Privatbesitz befindlichen Gemälde neben einander zu sehen und zu vergleichen, reichte hin, sie zu zerstören. Es zeigte sich neben jener Aehnlichkeit des Styls, welche dazu verleitet hatte, sie einem einzigen Meister zuzuschreiben, eine Fülle verschiedener Eigenthümlichkeiten, welche nicht den Lebensstufen eines Einzelnen entsprachen, sondern einer ganzen Generation von Meistern derselben Schule und Richtung angehörten, die nicht einmal alle in unmittelbarem Lehrzusammenhange gestanden zu haben scheinen. Von unbedingtem Anschliessen an Eyck'sche Weise sind auch diese Meister weit entfernt; ihr gemeinsamer Charakter entsteht durch eine Mischung von Eigenschaften, welche sie aus der niederländischen Schule (vielleicht nicht einmal an Ort und Stelle) empfangen hatten, mit den Traditionen der älteren Kölner Schule und mit neuen Zügen, welche aus den Schicksalen und der Stimmung der deutschen Nation hervorgingen. Der flandrischen Schule entlehnen sie besonders Technisches, dann aber auch die weitere Ausbildung des Landschaftlichen und die Neigung zu naturalistischen Episoden oder zur Beifügung erklärender Momente. Dagegen unterscheiden sie sich von ihr in Allem, was unmittelbar mit dem religiösen Gefühl zusammenhängt. Wenn die flandrische Schule die heiligen Gestalten aus dem Leben nimmt und in reiche Landschaften oder in bequeme Häuslichkeit versetzt, bleibt die Kölnische Frömmigkeit immer kirchlich und fordert daher ein Abschliessen des Heiligen gegen die gewöhnliche Gegenwart, einen Schimmer des Ueberirdischen. Die Religiosität verbindet sich dort mit dem heitern Lebensgenuss, während sie hier einen strengeren, feierlichen Charakter trägt. Auf Luftperspective und Himmelsweite lassen die Kölnischen Meister sich daher nicht ein, sondern behalten den goldenen oder doch einfarbigen Hintergrund; das kindliche oder mystische Wohlgefallen an spiegelndem Wasser, oder gar an glänzendem Hausgeräth kommt noch gar nicht oder nur in sehr untergeordneter Weise vor, ihre Gestalten sind schlanker und idealer, die Modellirung ist weicher und weniger körperlich, die Gewandung feierlicher, weniger von Brüchen überladen, der Ausdruck, besonders an weiblichen Gestalten, inniger, lieblicher, zarter, die Züge endlich zeugen mehr von ausgebildetem Schönheitssinn, als von porträtartigem Naturalismus.

Eine Folge von zusammengehörenden, das Leben der Maria dar-

stellenden Bildern, welche sich theils in der Pinakothek zu München, theils in der Moritzkapelle zu Nürnberg befinden[1]), mag eins der ältesten, wahrscheinlich vor dem Jahre 1463 entstandenen Werke dieser Richtung sein. Sie bilden eine der lieblichsten Idyllen, von zartem, fast weiblichem Charakter. Bei ziemlich kleinen Dimensionen (jede Tafel 2 F. 8 Z. hoch und 3 F. 5 Z. breit) schliessen sie in der Behandlung des Beiwerks und Schmuckes sich den niederländischen Vorbildern sehr nahe an. Bei dem Zusammentreffen des Joachim und der Anna an der goldenen Pforte ist im landschaftlichen Hintergrunde sein Aufenthalt bei den Hirten und die Ankündigung durch den Engel angebracht, bei der Geburt der Jungfrau erinnert die häusliche Einrichtung der Wohnstube, bei ihrem Aufsteigen zum Tempel die zum Theil genreartige Haltung der Nebenfiguren an flandrische Auffassung. Dagegen ist die schlanke Körperbildung der Figuren, der etwas einförmige und wenig belebte Ausdruck der Köpfe, das bleiche Colorit, die Mässigung und man möchte sagen Schüchternheit der Bewegungen noch überwiegend im Charakter der ältern Kölner Schule. Von derselben Hand scheinen die Darbringung im Tempel, Nro 15 der Moritzkapelle, das Paradiesesbild im Berliner Museum, Nro. 1235, wo in Gegenwart der knieenden Familie des Stifters Maria im Gartenzwinger mit drei weiblichen Heiligen sitzt, und endlich mehrere Bilder in Kölnischen Sammlungen[1]).

Wahrscheinlich nicht von demselben, aber von einem nahe verwandten Meister sind zwei Altarwerke in der Kirche zu Linz am Rhein, das grössere und bedeutendere mit der Jahreszahl 1463. Die Mitteltafel enthält in vier Abtheilungen die Geburt Christi, die Darstellung im Tempel, die Anbetung der Könige und die Krönung oder Verherrlichung der Jungfrau, die mit Christus den Thron theilt. Auf den Flügeln ist hier die Verkündigung, dort die Ausgiessung des heiligen Geistes nebst der damit in ungewöhnlicher Weise verbundenen Krönung der Jungfrau, alles auf Goldgrund und mit Figuren von etwa ein Drittel der Lebensgrösse dargestellt. Auf den Aussenseiten der Flügel sieht man links die Verkündigung (hier die Jahreszahl

---

[1]) In München Kab. II., Nr. 613 ff. In der Moritzkapelle Nr. 6 Geburt der Maria. Ganz ähnlich, aber, weil von anderer Dimension (2 Fuss 10 Zoll hoch, 2 Fuss 5 Zoll breit), nicht zu demselben Altar gehörig, sind zwei andere Bilder aus dem Leben der Maria in München (Nr. 623 und 624) und eines in der Sammlung des Herrn Neven in Köln. Vgl. Katalog von 1854, Nr. 239 und Lübke im D. K.-Bl. 1855, S. 166.

[2]) Namentlich bei Clavé van Bouhaben (ehemals Zanoli) und bei Dr. Dormagen (ehemals Dr. Kerp). Die meisten der im Texte genannten, am Rhein befindlichen Bilder sind von Kugler (kl. Schr. II. 302 ff.) ausführlich beschrieben.

1463), rechts Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes mit dem knieenden Canonicus Tilmann Joel. Es ist vielleicht das schönste Bild dieser Richtung, von grosser Anmuth und Feinheit des Sinnes, besonders in den weiblichen Gestalten, während die Charakteristik der Männer dem Meister weniger gelungen ist und namentlich unter den Aposteln ziemlich rohe Alltagsgesichter vorkommen. Die weichere Modellirung und manches Einzelne, besonders die Jungfrau auf der Verkündigung, weist auf nahe und unmittelbare Kenntniss der Eyck'schen Schule hin, dagegen ist die Gewandung noch ganz mit der Feierlichkeit der älteren Kölner Schule behandelt. Das zweite kleinere Altarbild in derselben Kirche, Gott Vater mit dem Christusleichnam und vier Heiligen, wiederum eine Stiftung des Canonicus Joel, dessen Bildniss hier ein um etwa zehn Jahre höheres Alter erzielt, gehört derselben Schule, vielleicht derselben Werkstatt an, ist aber von geringerer Hand. Dagegen ist das grosse Altarbild in der Kirche zu Sinzig (in der Mitte die Kreuzigung mit den beiden Schächern und vielen Figuren, auf den Flügeln die Himmelfahrt Christi und der Tod der Maria) ein ausgezeichnetes Werk jenes Meisters und noch vollendeter als das erste Linzer Bild[1]).

Diesem Meister verwandt ist der, welcher im Auftrage des berühmten Cardinals Nicolaus Cusanus das Altarwerk in der Kapelle des in seinem Geburtsorte Cues an der Mosel von ihm gestifteten Hospitals wahrscheinlich, wie das greisenhaft gehaltene Porträt vermuthen lässt, nicht lange vor dem Tode des Stifters (1464) malte. Dagegen lehrt uns ein Flügelbild aus der ehemaligen Lyversberg-schen Sammlung, jetzt im Besitze der Wittwe des Herrn v. Geyr in Unkel am Rhein, einen gleichzeitigen Meister kennen, auf den die Kenntniss der Eyck'schen Schule anders wirkte, indem er sie im Dramatischen und Phantastischen zu übertreffen suchte. Die Mitteltafel (4 Fuss hoch, 4¾ Fuss breit) enthält wieder die Kreuzigung mit den Schächern und vielen anderen Figuren (unter denen fünf Reiter auf ziemlich gut gezeichneten Pferden), während auf den Flügeln die Verklärung und die Auferstehung dargestellt sind. Die Landschaft mit flachen Hügeln und einem Flussthal ist ziemlich einförmig, die Details im Vordergrunde sind aber sehr ausgeführt. Die Gruppirung zeigt mehr Raumgefühl als die späteren Bilder dieser Schule, die fein modellirten Köpfe sind von charakteristischer Verschiedenheit, die Haltung der Gestalten ist vornehm. Magdalena mit den rothgeweinten Augen und dem kühn gehobenen Antlitz und ebenso der

[1]) [Die Identität dieser beiden Meister scheint nicht evident, sondern der Altar zu Sinzig von einer geringeren Hand zu sein.]

jugendliche Johannes sind sehr schön, und die Kriegsknechte in phantastischer Rüstung und höchst wunderlichen Lagen zeigen das Bemühen, verschiedene Stadien des Erwachens und Erstaunens anschaulich zu machen.

Fig. 26.

Der Judaskuss, vom Meister der Lyversberg'schen Passion. Museum zu Köln.

Sehr lehrreich für das Verhältniss dieser Schule zur flandrischen ist dann endlich der Gemälde-Cyklus, welcher allen diesen Bildern den Namen gab, die s. g. Lyversberg'sche Passion, acht Tafeln

mässiger Grösse, jede fast drei Fuss hoch und etwas über zwei Fuss breit, die Hergänge vom Abendmahl bis zur Auferstehung enthaltend, jetzt im Museum zu Köln (Nro. 151—158[1]). Nicht bloss der Einfluss jener Schule, sondern speciell der des Roger [und vor Allen des Dierick Bouts] ist hier in manchen Zügen unverkennbar, obgleich der Sinn des Kölnischen Meisters dem dort Erlernten und Angenommenen eine andere Bedeutung gegeben hat. Für die feine Harmonie der Eyck'schen Schule, für die Poesie des Weltüberblicks hat er gar kein Auge gehabt, er giebt wohl Hintergründe bald von Hügeln und Wiesen, bald von Gebäuden, aber jene in dem bleichen, bräunlich grünen Ton der älteren Kölner Schule, diese ohne anziehende Perspective. In allem dagegen, was die Personen betrifft, ist er viel sorgsamer, er möchte gerne die höchste Naturwahrheit erreichen und überhäuft zum Theil die hervortretenden Theile des Körpers, namentlich die Hände, mit Muskeln und anderen Details. Vor Allem kommt es ihm auf den Ausdruck des Geistigen und Sittlichen an. Die Züge Christi sind zwar durchweg die einfach bürgerlichen, wie sie schon Roger hat und wie sie sich in der niederrheinischen Schule erhielten; aber er hat versucht, in ihnen das Pathos der verschiedenen Momente recht ergreifend zu schildern. Bei dem Abendmahle sind sie geistig belebt und edel aufgefasst, dann wird die Entstellung durch das Leiden immer stärker, und endlich hat der Auferstehende wieder eine freudige Miene, welche nach den Kräften des Meisters dem Zustande der Verklärung möglichst entspricht. Diese Bedeutung Christi noch mehr herauszuheben, sucht er nach Gegensätzen und manchmal mit gutem Erfolg; so ist bei der Gefangennehmung der Contrast zwischen der Heftigkeit des Petrus und der unerschütterlichen Milde des Heilands sehr sprechend; dagegen ist die Rohheit der Kriegsknechte und Henker offenbar im Interesse dieses Gegensatzes zu stark und bis zur Carricatur gesteigert. Manche Nebenfiguren sind vortrefflich geschildert, wie Pilatus, der seine Verlegenheit durch eine angenommene vornehme Haltung zu verbergen sucht, und viele Köpfe ziehen durch porträtmässige Individualität an. Aber die Zeichnung ist schwach, Halbprofile z. B. gelingen niemals und bei dem Bestreben nach vollständigem und ergreifendem Ausdrucke des Herganges sind die Gruppen verwickelt und die Bewegungen heftig und eckig geworden. Der Himmel ist golden und der Goldstoff an den Gewändern nicht wie bei den Eyck's gemalt, sondern nach alter Weise aufgepresst, aber die kräftige, obgleich manchmal zu bunte Farbe macht im Ganzen

[1]) Vgl. die ausführliche Beschreibung bei Passavant, Kunstreise S. 418.

einen günstigen Eindruck und dient einigermaassen zur Sonderung der verwickelten Gruppen und Gestalten.

Verwandter Art und daher demselben Meister oder einem ihm nahe stehenden Schüler zuzuschreiben sind zunächst einige Bilder in der Pinakothek zu München. So die Tafeln Kab. II. Nro. 610 bis 612 mit den zwölf Aposteln und Johannes dem Täufer, wo zwischen diesem und dem andern Johannes offenbar die Gestalt Christi stand, und ferner Nro. 622, Christus am Kreuze, von dem knieenden Donator verehrt, mit der Jungfrau und St. Ursula nebst ihren Jungfrauen einerseits, Johannes dem Evangelisten und St. Gereon andererseits[1]. In Köln selbst kann man dahin noch die durch Uebermalung entstellten Wandgemälde in der 1466 gestifteten Kapelle Hardenrath in St. Maria im Kapitol rechnen.

Auch die vortreffliche Grablegung im Kölner Museum, Nro. 159, die Christusleiche, von Nicodemus und Joseph von Arimathia getragen, von Maria und Johannes begleitet, welche, laut ausführlicher Inschrift, als Epitaphbild des 1480 gestorbenen Gerardus a Monte gestiftet ist, wird diesem Meister beigelegt. Die wenig bedeutende Landschaft mit goldenem Himmel und die Behandlung der goldbrokatenen Gewänder ist ähnlich, wie auf den Passionsbildern, aber die Zeichnung ist richtiger, die Ausführung der Köpfe freier von Uebertreibungen, die Farbe zwar weniger kräftig, aber harmonischer und die streng symmetrische Anordnung und etwas steife Zierlichkeit der Figuren verräth einen andern Geist und nicht die dort vorherrschende Neigung zu scharfen Contrasten.

Noch etwas später mögen zwei andere, vereinzelte Werke entstanden sein, welche wiederum Kölnische Tradition und Eyck'schen Einfluss, aber in ganz anderer Verbindung zeigen, wie die bisher erwähnten Gemälde. Das erste derselben, ein Flügelbild im Kölner Museum (Nro. 202—204), enthält die romantisch aufgefasste Geschichte des heil. Sebastian; auf der mittleren Tafel stirbt er den Martertod durch Pfeilschüsse, auf dem einen Flügel predigt er andächtigen Zuhörern, auf dem anderen wird er von Henkern mit Stöcken und Geisseln geschlagen. Im Hintergrunde sind nach der Weise der flandrischen Schule andere Momente aus der Legende des Heiligen angebracht; der Himmel ist zwar noch Goldgrund, übrigens aber das Landschaftliche besser ausgeführt. Die Köpfe sind von feiner naturalistischer Vollendung, die Gestalten überaus schlank und zum Theil (z. B. die Bogenschützen) von steifer Zierlichkeit, aber, ungeachtet der

[1] [Die Tafel stammt aus St. Ursula zu Köln und ist um 1466 entstanden. Vgl. den Katalog der alten Pinakothek zu München.]

ziemlich grossen Dimensionen, doch sehr gut gezeichnet. Dies gilt selbst von der nackten Gestalt des Heiligen, an welcher die bleichere Farbe der gewöhnlich bedeckten Theile ein Studium nach dem Modelle beweist. Die Gewandung ist einfach und stylmässig, die Composition mit richtigem Raumgefühl geordnet und das Ganze durch Naivetät des Ausdrucks und Reinheit der Form anziehend.

Vollendeter sind zwei im Chor von S. Severin zu Köln bewahrte Flügel eines verlornen Mittelbildes, jeder mit zwei Heiligen (St. Helena und Stephan, St. Apollonia u. St. Clemens) vor einem Teppich, hinter welchem man eine weisse gothische Architektur und blauen Himmel sieht. Die Köpfe sind verhältnissmässig klein und von bleichem Colorit, aber von grosser Milde und Schönheit, die Zeichnung zeugt von feinem Gefühl für Natur und Linienschönheit, die Gewandung ist fein und edel und die Farbe kräftig, so dass wir hier einen bedeutenden und eigenthümlichen Meister kennen lernen, von dem uns leider ausser diesen statuarischen Gestalten nichts übrig geblieben zu sein scheint.

Derselben Richtung gehören dann zahlreiche, mehr oder weniger verdienstliche Bilder dieser Schule an, die meistens jetzt im Museum zu Köln vereinigt sind. Erst nach dem Jahre 1500 kam eine andere Weise auf, welche, von der altkölnischen Tradition stärker abweichend, sich den gleichzeitigen flandrischen Meistern etwas mehr näherte.

Den Entwickelungsgang der westphälischen Schule[1]) können wir nicht so genau verfolgen, wie den der kölnischen, weil sie nicht, wie diese, einen einigen Mittelpunkt hat und weil ihre Werke in viel höherem Grade zerstört und zerstreut sind. Indessen ist soviel zu ersehen, dass er im Wesentlichen jenem entsprach. Auch diese Schule suchte, während sie die Technik und die natürliche Vortragsweise der Eyck'schen Schule annahm, den idealen Ausdruck der früheren Zeit beizubehalten und sie that dies mit noch grösserer Entschiedenheit und zum Theil mit grösserem Erfolge. Namentlich bildete sich hier ein Meister, der durch Schönheitssinn und Reinheit des andächtigen Gefühls alle seine deutschen Kunstgenossen übertraf und dessen Werke, wenn sie uns unverkümmert erhalten wären, einen hohen Rang in der Kunstgeschichte einnehmen würden. Seinen Namen wissen wir nicht und pflegen ihn, weil das bedeutende Werk, dem wir seine Kenntniss verdanken, aus dem ehemaligen Kloster Liesborn im südlichen Theile des Münsterlandes stammt, den Liesborner Meister zu nennen. Es befand sich hier auf dem Hochaltar, war, wie die nicht viel spätere Klosterchronik berichtet, im Jahre 1465

[1]) S. besonders Lübke, die mittelalterl. Kunst in Westphalen S. 345 ff., bei dem sämmtliche von mir genannte Bilder ausführlicher beschrieben sind.

gestiftet und erregte schon damals die Bewunderung der Mönche, so dass der Chronist den Maler den griechischen Künstlern, von denen Plinius erzählt, an die Seite setzen zu dürfen glaubt[1]). Da er dessen ungeachtet seinen Namen nicht nennt und da derselbe Maler, wie er hinzufügt, auch vier andere Altäre mit Gemälden geschmückt hatte, so ist es nicht unwahrscheinlich, dass er ein Mönch dieses Klosters war. Leider hatte dies edelste Werk der westphälischen und vielleicht der ganzen damaligen deutschen Kunst das schmählichste Schicksal, indem es bei der Aufhebung des Klosters, zur Zeit

Fig. 27.

Die hh. Johannes, Scholastika und Benedictus vom Liesborner Meister. National-Galerie zu London.

des ehemaligen Königreichs Westphalen (1807), in unverständige Hände kam, welche die Tafeln zu kleineren Bildern zerschnitten, die dann zum Theil verloren gegangen sind. Andere kamen in verschiedene Sammlungen, besonders in die des Geheimraths Krüger, damals in

[1]) Bernhard Witte, Historia Westphaliae, Münster 1778, Appendix III. S. 773: Abbas Heinricus anno 1465 chorum cum summo altari et aliis quatuor altaribus consecrari fecit. Quae quidem altaria appositis tabulis operose ornavit, ita auro coloribusque distinctis, ut ipsarum artifex juxta Plinii sententiam apud Graecos in primo gradu magister digne haberi posset. Der Verfasser der Chronik hatte als Novize den Abt Heinrich gekannt, ist also ein naher und glaubwürdiger Zeuge.

Minden, von wo dann aber der grösste und bedeutendste Theil dieser Fragmente endlich gar in die Nationalgallerie zu London gelangt ist. Das Mittelbild enthielt (wie sich aus diesen Fragmenten ergab) den gekreuzigten Heiland, dessen aus Händen und Füssen fliessendes Blut vier schwebende Engel in goldenen Kelchen auffingen und daneben, auf blumigem Grunde, je drei Heilige, Johannes mit der Scholastika und ihrem Bruder Benedictus[1]), Maria mit den stets verbundenen Cosmas und Damianus, alles Figuren von zwei Dritteln der natürlichen Grösse. Erhalten sind davon nur der Kopf des Gekreuzigten bis zur Brust, die Brustbilder der beiden Nebengruppen und einige Engel. Auf den Flügeln befanden sich jederseits vier kleinere Bilder, von denen die Verkündigung und die Darbringung im Tempel ganz, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige theilweise erhalten sind. Die vier Bilder der andern Seite sind verloren, stellten aber höchst wahrscheinlich die Auferstehung und Himmelfahrt, die Ausgiessung des heiligen Geistes und das jüngste Gericht dar[2]). Der Einfluss der Eyck'schen Schule zeigt sich nicht bloss im Technischen der Oelmalerei, sondern auch in der Behandlung der Details, der Perlen und Edelsteine, mit denen die Gewänder reichlich geschmückt sind, des Bischofsstabes, der architektonischen Perspective des Tempels bei der Darbringung und besonders des jungfräulichen Gemaches der Verkündigung. Wie auf flandrischen Bildern kniet die Jungfrau am Betpulte neben einem Bette mit rothen Damastvorhängen, während die andere Abtheilung des durch einen Pfeiler getheilten Zimmers den künstlich geschnitzten Schrank mit dem leuchtenden Geräth, die Bank mit dem Ruhekissen und endlich zwei Fenster mit der Aussicht auf Berge und See, Häuser und Bäume enthält. Aber während hier der Maler der realistischen Tendenz der flandrischen Schule weiter selbst als die Kölner nachgeht, hält er sich übrigens ganz in den Grenzen des edelsten und reinsten Idealismus. Die Gewandbehandlung ist strenge, mit geringer Bewegung der Falten, die Zeichnung zwar richtig und naturgemäss, aber in festen Umrissen und mit dem feinsten Gefühl für die Schönheit geregelter Linienführung, die Modellirung genügend, aber doch zart, die Farbe leuchtend und nicht ohne Kraft, aber doch milde, der Himmel endlich über der blumigen

---

[1] Abbildung dieser drei Gestalten in E. Förster's Denkmalen etc. etc. Band I.

[2] Die Vermuthung gründet sich darauf, dass diese Gegenstände sich in gleicher Weise auf einer Reihe von westphälischen Altären finden, und namentlich auch auf dem Altar in Lünen an der Lippe, wo zugleich die den erhaltenen Liesborner Tafeln entsprechenden Darstellungen, augenscheinliche Nachahmungen, fast Copien derselben sind. Vgl. Becker im Kunstbl. 1843, Nro. 90 und Lübke a. a. O. S. 348.

Wiese durch Goldgrund ersetzt. Der Meister kennt die Natur wohl und weiss ihr gerecht zu werden, wie er aber schon in der Composition Schächer und Schergen fortgelassen und das Kreuz zwischen die edlen Gestalten der Anhänger des Herrn gestellt hat, lässt er sich auch in der Ausführung auf das Gewaltsame und Dunkle, auf die ganze Schwere und Mannigfaltigkeit des Körperlichen nicht ein, sondern hält sich im Kreise des Edlen, Einfachen, Anmuthigen und benutzt die Natur nur, um dadurch seine heiligen Gestalten zu beleben. Auch ist ihm dies in hohem Grade gelungen; sie haben einen Ausdruck von Seelenreinheit und Milde, der sie zu wahren Himmelsbürgern macht. Besonders der jugendlich aufgefasste Benedictus ist von wunderbarer Schönheit. Man kann sich den Werth des Meisters vergegenwärtigen, wenn man ihn mit Fra Angelico von Fiesole vergleicht, dem er vielleicht (wenn wir aus diesem einen erhaltenen Bilde schliessen dürfen) im Reichthum kindlich dichtender Phantasie nachsteht, den er aber dafür in plastischer Kraft und ernster Haltung übertrifft [1]).

Andere Bilder von der Hand dieses Meisters, selbst jene vier Altarwerke, welche der Chronist nennt, können wir nicht nachweisen, und ein ebenfalls aus Liesborn stammendes, jetzt getrenntes Flügelbild trägt zwar verwandte, aber doch nicht ganz gleiche Züge. Die Mitteltafel (jetzt in der Sammlung des Herrn von Zurmühlen in Münster) enthält die Geschichte Constantins und des heiligen Kreuzes, jedoch (nach einer in Westphalen wiederholt vorkommenden Anordnung) nicht in einem Gesammtbilde, sondern in zwei Reihen. In der obern Hälfte sehen wir Constantin, dem das Zeichen des Kreuzes erscheint, den Sieg über Maxentius erfechtend, in der untern aber in zwei Abtheilungen zuerst die Auffindung des Kreuzes, wobei der Kaiser im Büsserhemde erscheint, aber doch von einem Pagen in goldbro-

[1]) Prof. Haindorf, ehemals in Münster, später in Hamm, besass drei Engel, zwei mit goldenen Kelchen und der dritte weinend, aus demselben Bilde und ausserdem einige Fragmente, namentlich einen der drei Könige, mit der Linken nach der Krone greifend und in der Rechten ein goldenes Gefäss haltend, deren Stelle darin zwar nicht sicher, die aber des Meisters würdig sind [jetzt bei dem Rittergutsbesitzer Löb unweit Hamm's, Haindorf's Schwiegersohne]. Von den acht Fragmenten bei Krüger sind nur zwei, jetzt bei seinem Schwiegersohne, Oberst v. Frankenberg in Münster, der Engel mit dem Kelche und das Fragment der Geburt Christi [das Kind von fünf knieenden jugendlichen Engelchen angebetet], geblieben, alle übrigen befinden sich in London. Man kann sich kaum eines Gefühls von Bitterkeit erwehren, wenn man daran denkt, dass diese Ueberreste eines der bedeutendsten deutschen Meister in keinem unserer deutschen Museen eine Stelle gefunden haben [und seit einigen Jahren grösstentheils auch wieder aus der Nationalgalerie entfernt, wahrscheinlich in das Depot verwiesen sind]. Die Verzichtleistung auf eine oder zwei sehr entbehrliche Acquisitionen hätte die Mittel dazu verschafft.

catenem Wamse begleitet, und dann die durch diese heilige Reliquie bewirkte Wiedererweckung eines Knaben. Der Himmel ist zwar noch golden, aber der landschaftliche Hintergrund sehr ausgeführt, der Brückenkampf der mit Plattenrüstung ritterlich ausgestatteten Römer sehr lebendig und gedrängt, überhaupt also der Charakter des Bildes viel realistischer als auf dem grossen Altare, aber Zeichnung und Modellirung sind sehr mangelhaft und die Köpfe weit entfernt von dem Adel und der Schönheit jenes Meisters. Etwas mehr entsprechen seiner Weise die ehemals der Krüger'schen Sammlung gehörigen Flügel[1], innen mit je drei in Nischen mit bunten Marmorsäulen stehenden, aussen mit je zwei Heiligen und den knieenden Gestalten des stiftenden Ehepaars, aber das Colorit ist schwerer und kälter, der Ausdruck weniger lieblich, der Schönheitssinn schwächer, so dass man doch höchstens an einen Schüler oder allenfalls an eine frühere Zeit des Meisters denken könnte. Noch geringer, aber doch in den Motiven ähnlich, ist ein ebenfalls aus Liesborn stammendes und ehemals in der Krüger'schen Sammlung befindliches Bild mit dem Gekreuzigten und je einer Heiligen.

Zwei Altäre, die noch jetzt in anderen westphälischen Kirchen, zu Lünen an der Lippe und zu Sünnighausen bei Beckum im Münsterlande, erhalten sind, zeigen, dass der Liesborner Meister Schüler oder doch Nachfolger hatte. Der Altar in Lünen ist geradezu, wie schon oben bemerkt, eine freie Wiederholung des Liesborner Altarwerkes. Die Seitentafeln sind ganz übereinstimmend, die Mitteltafel dagegen ist getheilt und enthält ausser der Kreuzigung (welche hier auch die Schächer aufgenommen hat) noch die Kreuzabnahme. Der Altar in Sünnighausen, dessen Mittelbild die Kreuzigung aber nur mit den heiligen Frauen und dem bekehrten Hauptmann, also wiederum nur mit heiligen Zeugen und überdies in lichter, zarter Färbung und mit edler Bildung der Köpfe darstellt. In Privatsammlungen findet man noch mehrere dem Liesborner Meister verwandte Bilder; so in der des Herrn Sprickmann in Münster eine aus dem Kloster Vinnenberg stammende Marter des h. Andreas auf Goldgrund, in der an westphälischen Bildern sehr reichen des Geheimen Raths Bartels in Berlin, jetzt an das Provinzialmuseum nach Münster verkauft, unter anderen einen Crucifixus zwischen Heiligen und Donatoren, wieder mit vier das Blut auffangenden Engeln.

Ohne Zweifel war der Liesborner Meister nicht der erste, oder

[1]) Ueber die Zusammengehörigkeit dieser Flügel mit dem Hauptbilde vgl. Becker im Kunstbl. 1843, S. 370. Die Innenseiten blieben bei Krüger, die abgesägten Aussenseiten kamen nach London.

doch nicht der einzige dieser Gegend, welcher die flandrische Kunstweise hierher brachte. Ein Beweis dafür ist eine vereinzelte Tafel des Berliner Museums (Nr. 1236, Abth. III.), welche die heilige Jungfrau zwischen je drei einzelnen, stehenden Heiligen (darunter S. Dionys mit dem Kopfe in der Hand), in kleiner Dimension auf dunklem Grunde enthält und mit der Jahreszahl 1468 bezeichnet ist. Die ruhige Haltung der Gestalten, die Gewandbehandlung, der innige Ausdruck der Köpfe erinnern an den Liesborner Meister; aber die Farbe ist tiefer und kräftiger, die starkknochig gebildeten Gestalten haben nicht den Ausdruck idealer Reinheit, sondern einen harten, porträtartigen Charakter, mit den länglichen, treuherzigen Zügen des westphälischen Stammes. Die übrigen Bilder im Münsterlande und im Paderbornischen zeigen, dass ihre Urheber dem Liesborner Meister in der zarten Färbung und Idealität nachstrebten, obgleich sie sich nicht auf seiner Höhe hielten. Eines der bedeutendsten derselben ist ein Altarwerk in der Bartels'schen Sammlung mit der Anbetung des Kindes auf der Mitteltafel, welches aus dem Kloster Marienfeld stammt und den Namen des Malers N. Suelnmeygr trägt, zwei ebenfalls früher in derselben Sammlung befindliche Bilder, das eine aus dem Kloster Willibadessen bei Paderborn, gleichen einem Flügelaltar mit der Darstellung des jüngsten Gerichts im Dome zu Paderborn selbst und scheinen einem in dieser Stadt oder Gegend sesshaften, nicht sehr begabten Maler anzugehören.

Ein bedeutenderer Mittelpunkt als diese bischöfliche Stadt war das reiche und dicht bevölkerte Soest und in der That besitzen wir noch eine ziemliche Anzahl theils dort erhaltener, theils von daher stammender Gemälde, welche indessen alle nach ihren Jahreszahlen oder nach inneren Kennzeichen in eine etwas jüngere Zeit fallen. Daher mag es sich erklären, dass das auch hier vorherrschende ideale Element meistens schon einen stärkern Zusatz des Realistischen hat, namentlich pastosere Farbe, gedrängte Anordnung und ein nicht immer gelingendes Streben nach dramatischer Bewegung. Das älteste dieser Bilder, ein Altar im nördlichen Seitenchor der Wiesenkirche, trägt die Jahreszahl 1473 und enthält in der Mitte die heilige Sippschaft der Maria, Männer, Frauen und Kinder in gothischer Halle und auf den Seiten zwölf kleinere Bilder (vier davon noch auf der Haupttafel) aus dem Leben der Madonna und der Kindheit Christi, jedoch mit der Ausgiessung des heiligen Geistes schliessend. Diese Flügelbilder sind zum Theil von anderer Hand und lassen an dem Priester, welcher Joachim aus dem Tempel weist, an dem Mohrenkönige und sonst schon die Uebertreibung des Heftigen und Häss-

lichen erkennen, vor der die ideale Richtung dieser Schule sie bisher bewahrt hatte. Auf dem Hauptbilde sind einige vortreffliche individuelle Köpfe, aber mit mageren, spröden Formen und neben eckigen, unruhigen Gewandfalten. Einen sehr viel bedeutenderen Meister lernen wir dagegen in einem auf beiden Seiten bemalten, vereinzelten Flügel kennen, der aus dem St. Walburgiskloster in Soest in das Provinzialmuseum zu Münster gelangt ist. Das grössere, die ganze eine Seite der Tafel füllende Bild (4 Fuss 3½ Zoll hoch, 4 Fuss 10½ Zoll breit) zeigt uns Christus als Gärtner, mit dem Grabscheid in der Linken, im grauen Kleide, wie diese Schule es dem Auferstandenen giebt, und mit segnender Rechten vor Magdalena, die mit vollem Gesichte und langen Locken in goldbrocatenem Gewande demüthig und innig zu ihm aufblickt. Jenseits des Zwingers, der den blumigen Garten umschliesst, sieht man in eine weite Landschaft mit Felsen und Seen, mit der Stadt Jerusalem und ihrem phantastisch gothischen Tempel. Der Himmel ist nicht mehr golden, sondern blau. Zur Seite der Hauptgestalten stehen St. Johann der Täufer, eine grossartige Gestalt mit ernstem Ausdrucke, und St. Georg, der in seiner Plattenrüstung mit blauem Wams und rothen Schnabelschuhen zwar etwas steif, aber mit schönem Jünglingsantlitz erscheint. Uebrigens sind die Bewegungen frei und sprechend, die Köpfe von edler und charakteristischer Bildung, der des Heilands nicht ohne Hoheit und voll liebreicher Milde; der Faltenwurf seines Gewandes ist einfach und edel, Zeichnung und Modellirung sind vollständig und richtig, die Ausführung ist von höchster Sorgfalt und Zartheit und (z. B. bei den Händen) ohne kleinliche Häufung, die Farbe endlich klar und harmonisch. Es ist der edelste Idealismus, der doch allen Forderungen des Natürlichen gerecht wird, das vollendetste Werk der Schule. Die Rückseite der Tafel enthielt zwei (jetzt abgesägte) Darstellungen von gleicher Höhe und also halber Breite; die eine den Leidenstod des h. Erasmus, die andere die Marter der Thebaischen Legion, deren zehntausend christliche Helden der Legende nach von der Höhe des Felsens herabgestürzt wurden. Man sieht sie theils fallend oder von Baumästen gespiesst, theils unten von Henkern empfangen, die sie mit Hämmern, Keulen oder in anderer Weise zu Tode martern. Oben auf dem Felsen thront der verurtheilende Kaiser unter gothischem Baldachin, während ein Engel herabfliegt, um den Sterbenden die Himmelskrone zu bringen. Die Körperkenntniss des Malers reicht bei den mannigfaltigen Stellungen nicht immer aus und die Carnation der vielen nackten Gestalten ist etwas einförmig, aber die Fehler sind gering und die

Farbe ist kräftig. Die Henker sind individuelle, aus dem Leben genommene Gestalten, aber ohne übertriebene Hässlichkeit und mässiger bewegt wie selbst auf den Kölner Passionsbildern. Ueberhaupt hat der Maler dem Bilde ungeachtet der Menge grausamer Martern, die es enthält, eine ruhige Haltung zu geben gewusst. Noch mehr gilt dies von dem heil. Erasmus, den wir zuerst im Kessel siedenden Oels mit gefalteten Händen und gesenktem Haupte andächtig betend und nachher bei der fürchterlichen Qual, welche ihn die Legende erleiden lässt, bei dem Auswinden der Eingeweide so freundlich lächelnd auf dem Brette liegen sehen, dass selbst der dabei stehende König in goldbrocatenem Gewande Mitleid zu empfinden scheint. Die Henker sind theils phantastisch, theils mit dem altwestphälischen Kittel bekleidet, die umstehenden Personen zum Theil porträtartig aber der vorherrschende Charakter ist doch milde und erhaben. Beide Bilder haben reichen landschaftlichen Hintergrund, aber hier mit goldenem Himmel. Eine jetzt nicht mehr erhaltene Inschrift soll die etwas späte Jahreszahl 1489 angegeben haben[1]. [Diese Zahl findet sich in der That noch heute auf dem Bilde vor und zwar an dem Giebel des gothischen Baldachins, unter welchem der verurtheilende Fürst sitzt. Uebrigens scheint uns der Verfasser den Werth des Werkes ziemlich überschätzt zu haben. Vielleicht, wenn er es noch an seiner jetzigen, für den Beschauer so bequemen Stelle gesehen hätte, würde er gefunden haben, dass es zwar von einem liebenswürdigen, echt religiösen Geiste durchweht ist, der geistige Ausdruck dagegen und die formale Durchbildung in jeder Hinsicht doch gar gering sind. D. H.]

Von nahekommendem Werthe ist eine grosse auf Goldgrund gemalte Altartafel mit einer figurenreichen Darstellung der Kreuzigung in der Marienkirche zur Höhe in Soest [vor mehreren Jahren in Berlin und glücklicherweise sehr pietätvoll restaurirt]. Die begleitenden Momente, Kreuztragung, Grablegung, Descensus u. s. f. sind im Hintergrunde in der weiten Landschaft angebracht. Die Gestalten sind schlank, die Gesichter fein und besonders in der Frauengruppe ausdrucksvoll, die Kriegsknechte ohne grosse Uebertreibung, dabei ist die Farbe leuchtend und tief.

Aus Soest stammt dann auch ein grosses figurenreiches Flügelbild im Berliner Museum, in welchem wir die idealistische Richtung der westphälischen Schule noch, aber bereits im Kampfe mit dem flandrischen Einflusse und mit der wachsenden realistischen

---

[1]) So versichert Becker in Kugler's Museum 1835, Nro. 47.

Tendenz erkennen. Es enthält auf der Mitteltafel (Nro. 1222) die Kreuzigung in Verbindung mit vier begleitenden Momenten (Judaskuss, Kreuztragung, Grablegung und Descensus), auf den Flügeln aber in je vier Abtheilungen einerseits (Nro. 1233) die Kindheitsgeschichte (Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Darbringung im Tempel, andererseits (Nro. 1234) die Verklärung und die Wiederkunft Christi (Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgiessung des heiligen Geistes und jüngstes Gericht). Der Maler, den der Berliner Katalog auf Grund unsicherer Schlüsse mit dem fremd klingenden Namen Jarenus bezeichnet[1]), scheint noch aus der älteren Schule hervorgegangen; seine Zeichnung ist für ruhige und allgemein gehaltene Gestalten zureichend und selbst anmuthig, bei stark bewegten und charakteristischen aber schwach und steif, die Modellirung leicht und unkörperlich, die Farbe hell und reich streift an's Bunte. Das Landschaftliche ist unbedeutend und wenig ausgebildet, der Himmel golden. Die Compositionen der Seitenbilder, z. B. das jüngste Gericht, verrathen zum Theil noch die sparsame, mehr andeutende als ausführende Weise des idealen Styls. Wo er sich in den Grenzen desselben hält, bei milden und zarten Gegenständen, z. B. bei der Verkündigung, sind seine Bilder gelungen und von schlichter Anmuth, wo er dagegen, wie schon auf einigen Seitenbildern, z. B. der Himmelfahrt und der Ausgiessung des heiligen Geistes, dramatisch belebte Gruppen geben oder die Hergänge in moralisch-psychologischer Hinsicht erschöpfen will, ist die Anordnung verwirrt und seine Zeichnung, ja selbst die Kraft seiner vorstellenden Phantasie unzureichend. Besonders gilt dies von der Haupttafel, wo er nicht nur die Kreuzi-

---

[1]) Passavant (Kunstreise durch England und Belgien, S. 141) und Waagen (Kunstwerke und Künstler in England II. 284) glauben auf einem kleinen Bilde in der Sammlung des Grafen Pembroke in Wiltonhouse die Hand desselben Meisters zu erkennen und zugleich eine Inschrift seines Namens zu finden. Gegenstand des Bildes ist die Kreuzabnahme oder die Beweinung des Herrn durch seine Angehörigen am Fusse des Kreuzes, und die Inschrift steht auf einem Täfelchen von unregelmässiger Form, welches einer der Männer in der Hand hält. Da diese Tafel ohne Zweifel ein Fragment der Inschrift sein soll, welche Pilatus über dem Haupte des Gekreuzigten anheften liess, so ist Försters Vermuthung (D. K.-G. II. 166), dass der vermeintliche Name Jarenus nur ein Theil des Wortes Nazarenus sei, keineswegs unwahrscheinlich. Die bei einem deutschen Meister des 15. Jahrhunderts sehr auffallende Form dieses Namens unterstützt diese Vermuthung. Passavant, der die Inschrift entdeckte, giebt zwar in der Monogrammentafel der „Kunstreise" ein Facsimile, welches wirklich Jarenus p. (pinxit) zu lauten scheint, indessen ist eine falsche Deutung des Anfangsbuchstabens dennoch sehr leicht möglich, so dass man den Namen für problematisch halten muss. Auch möchte die Identität der Urheber beider Bilder nähern Beweises bedürfen.

gung mit allen Nebenumständen bis zu der Prügelei der Kriegsknechte ausführlich schildern, sondern auch die vorhergehenden und nachfolgenden Momente aufnehmen wollte. Während aber Roger und Memling, von denen diese epische Vortragsweise ausging, die einzelnen Momente durch landschaftliche Anordnung und durch verschiedene Dimensionen nach Maassgabe der Entfernungen anschaulich und in chronologischer Folge von einander trennten, hat unser Maler sie grösser dargestellt und sie der ohnehin schon figurenreichen Hauptdarstellung so nahe gerückt, dass sie sich mit derselben mischen und das Ganze ein verwirrtes Gewühl bildet, in dem das Auge sich mit Mühe zurecht findet. Er will also dem Historischen und der Wirklichkeit bis in alle Einzelheiten folgen und ist dadurch in den gemeinsamen Fehler der übrigen deutschen Schulen verfallen, von dem die westphälische bisher frei geblieben war, weil sie vom Historischen mehr abstrahirte und das Raumgefühl der älteren Schule mehr bewahrt hatte. Dass selbst ein dazu so wenig berufener Meister wie dieser s. g. Jarenus sich auf diese realistische Ueberfüllung einliess, beweist, dass der idealistische Geist auch hier nicht mehr Widerstandskraft hatte und dass auch diese Schule nahe daran war, der allgemeinen Strömung zu folgen. Es ist nicht ohne Interesse, die Anordnung dieses Altarwerkes mit der einiger früher erwähnten zu vergleichen. Die Seitentafeln enthalten nämlich hier genau dieselbe Zusammenstellung wie auf dem Liesborner Hochaltar und auf dem Bilde zu Lünen, nämlich einerseits Hergänge der Ankunft Christi auf der Erde, Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Darbringung im Tempel, und andrerseits die seines überirdischen Lebens, Auferstehung, Himmelfahrt, Ausgiessung des heiligen Geistes und das jüngste Gericht. Neben der Mitteltafel von Liesborn, welche bloss den Gekreuzigten mit einzelnen Heiligen enthielt, ist die Bedeutung dieser Anordnung höchst verständlich. Nur Gottes, nicht Menschenwerk, nur das Liebliche und das Erhabene aus der Geschichte des Heilandes soll herausgehoben, alles Trübe und Böse, was sich daran hängt, fortgelassen werden; der Opfertod des Herrn ist zwar auch hier Mittelpunkt der frommen Anschauung, aber nur als freies Opfer, nicht als menschliches Verbrechen. Der Maler will erheben, nicht erschüttern. Die ganze Passionsgeschichte bleibt daher einfach fort. Bei dem Bilde in Lünen ist dies schon nicht mehr so consequent festgehalten; die Kreuzigung ist zwar noch nicht mit historischer Umständlichkeit entwickelt, aber auch nicht mehr bloss angedeutet; statt des Gekreuzigten zwischen Heiligen enthält die Mitteltafel ihn mit den beiden Schächern. Die rohen Scenen der eigentlichen Pas-

sion sind aber auch hier noch fortgelassen. Die spätere Zeit wollte sich damit nicht begnügen, sondern verlangte neben dem Lichte den Schatten und zwar in recht grellem Gegensatze, aber der conservative Sinn des westphälischen Stammes wollte doch auch jene traditionelle Anordnung nicht aufgeben und so finden wir denn unsern Soester Meister bemüht, wenigstens die letzten Momente der Passionsgeschichte auf dem Bilde der Kreuzigung anzubringen. Spätere gingen dann noch weiter. Auf einem aus der Kirche zu Amelsbüren stammenden, im Provinzialmuseum zu Münster bewahrten, schon dem 16. Jahrhundert angehörenden Bilde[1]) finden wir, dass der Maler auf dem einen Flügel die vier Momente des überirdischen Waltens Christi von der Auferstehung an ganz der alten Tradition gemäss beibehalten, auf dem andern dagegen statt der Kindheitsscenen, die er ganz fortlässt, vier Momente der Passionsgeschichte, das Gebet am Oelberge, die Gefangennehmung, Geisselung und Dornenkrönung, dargestellt. Das Mittelbild ist auch hier wieder die Kreuzigung mit den Nebenmomenten, so dass das Ganze statt der begrifflichen Nebeneinanderstellung der erhebendsten Heilslehren eine chronologische Folge und zwar von Gethsemane bis zum jüngsten Tage enthält, wie sie allerdings in den anderen deutschen Schulen schon gebräuchlich war.

Es ist ein merkwürdiger Beweis des gesteigerten künstlerischen Bedürfnisses, dass in dieser Epoche neben der blühenden Malerschule von Köln eine zweite niederrheinische Schule entstehen und sich halten konnte, und noch merkwürdiger, dass sie, von den beiden idealistischen Schulen von Köln und von Westphalen eingeschlossen, doch einen selbstständigen Charakter annahm und sich mehr den Schulen des innern Deutschlands näherte. Calcar, der Sitz dieser neuen Schule, war damals nicht so unbedeutend wie jetzt, es war durch Handel und Tuchfabrikation blühend und wurde gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts der Sitz eines auf den Wunsch des Herzogs von Cleve gegründeten Bisthums. Wahrscheinlich war es um diese Zeit, dass ein von Flandern zurückkehrender Maler oder Bildschnitzer sich hier niederliess, wo denn bald wandernde „Malerknechte“ als Gehülfen in seiner Werkstatt blieben und ihn in den Stand setzten, andere Bestellungen der Umgegend auszuführen, bis sein Ruf weiter verbreitet war und auch Entferntere sich nach Calcar wandten. Nachrichten über diesen Hergang besitzen wir zwar ebenso wenig, als wir

[1]) Vgl. Lübke a. a. O. S. 363.

den Namen dieses ersten Meisters kennen, aber die Werke, die hier entstanden, berechtigen uns, ihn anzunehmen. Sie zeigen nämlich, dass ihr Urheber sich der Eyck'schen Weise freier hingiebt, als es die von einer festen einheimischen Schultradition und von einem andern Idealismus beherrschten Kölnischen und westphälischen Meister vermochten, dass er aber zugleich für die weder in diesen beiden Schulen noch in Flandern beliebte Verbindung der Malerei mit der Holzplastik eingenommen ist und dieser letzten Technik eine bleibende und bedeutende Stellung in dieser Gegend giebt. Nicht sein frühestes, aber wohl sein vorzüglichstes Werk ist der Hochaltar in der Stiftskirche zu Calcar[1]. Der Schrein ist durch eine plastische, reich vergoldete Darstellung der Kreuztragung und Kreuzigung mit vielen Figuren und in landschaftlicher Vertiefung gefüllt; die Flügel dagegen enthalten Gemälde, auf jeder Seite aussen und innen je fünf, im Ganzen also zwanzig, nämlich oben zwei einzelne, den höchsten durch das herüberragende Kreuz gebildeten Theil des Schreines deckend, Abrahams Opfer und die eherne Schlange, die bekannten alttestamentarischen Parallelen der Kreuzigung, darunter aber auf der einen Seite vier vorhergehende Momente der Passion, auf der andern Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten und endlich den Tod der Maria (nicht also nach westphälischer Sitte das jüngste Gericht). Geschlossen geben die Flügel, ebenfalls in zehn Bildern, die Geschichte Christi von der Verkündigung bis zur Erweckung des Lazarus und zwar darunter der in mittelalterlichen Bildwerken höchst ungewöhnliche Gegenstand des Gesprächs mit der Samariterin. Es ist also nicht auf eine Verherrlichung der Jungfrau oder auf eine Verklärung Christi in mehr subjectiver Andacht, sondern auf eine getreue und ausführliche Erzählung seines Lebens abgesehen. Schon diese Auswahl und Anordnung ist völlig abweichend von den gleichzeitigen Werken der Nachbarschulen und weist über sie hinaus in das innere Deutschland. Wie diese Anordnung ist dann auch die Ausführung durchweg verständig, mässig, mit Empfindung, aber ohne besondern Schwung der Phantasie. Die Compositionen sind klar und einfach, ohne genreartige Episoden und ohne überflüssiges Detail, aber doch alles Nöthige und Namhafte berücksichtigend; die Haltung und der Ausdruck der Figuren erinnern zuweilen an die Ruhe Rogers, streifen bei gemeinen und bösen Gestalten wohl einige Male an Ueber-

---

[1]) [Die Flügel dieses Hochaltars, die schon eine hervorragend malerische Entwicklung zeigen, sind urkundlich in den Jahren 1505—1508 von Johann Joest gemalt und gehören also noch nicht hierher.]

treibung, sind aber im Ganzen natürlich motivirt, lebendig, nicht ohne Würde. Nebengestalten sind oft bildnissartig und individuell, und in der Auffassung herrscht immer ein entschiedener Naturalismus, der manchmal, z. B. bei den blutigen Striemen der Geisselung, schon in das Kleinliche verfällt, dann aber auch wieder die biblische Erzählung durch feine, aus dem Leben gegriffene Züge belebt. Die Modellirung ist ungewöhnlich kräftig, die Gewandbehandlung aber noch in strengerem Style, einfach und ohne zu viele Faltenbrüche. Man kann nicht sagen, dass das Schönheitsgefühl besonders hervortritt, es handelt sich bei unserm Meister vorzugsweise um Naturwahrheit, aber den Liebreiz der Frauen hat er wohl zu würdigen und wiederzugeben gewusst. Die Landschaft ist sehr ausgeführt und zwar nicht auf Goldgrund, sondern mit natürlichem Himmel, aber sie entbehrt der Fernsichten und der luftigen Frische, ist schwerer in der Farbe und nicht so belebt wie auf den flandrischen Bildern, auch nicht zur Darstellung von Nebenmomenten benutzt. Ueberhaupt sind diese Gemälde sehr achtungswerthe, realistische Kunstwerke, aber sie haben nicht den poetischen Reiz, welchen die flandrische Schule in der mystischen Schönheit ihrer Farben und die Kölnische in der süssen Lieblichkeit oder in den scharfen Contrasten der Gestalten und in der kräftigen, durch den Goldgrund bedingten Farbenstimmung hervorbringt[1]. Ein anderes Bild der Stiftskirche zu Calcar, der Tod der Maria noch auf Goldgrund mit sehr lebendigen Motiven, aber in sehr unbehülflicher Darstellung, gehört einem ältern, noch aus der westphälischen Schule stammenden Maler. Dagegen finden sich auffallender Weise zwei Bilder unsers Meisters oder doch seiner unmittelbaren Schule in weit entfernter Gegend, nämlich in der Marienkirche zu Danzig. Das eine ist eine Stiftung des Johannes Ferber, dessen Vater aus Calcar stammte und das Glück gehabt hatte, sich in der Hansestadt zu grossem Ansehen und Reichthum zu erheben und ist, wie sich durch die Standeszeichen seiner darauf dargestellten Söhne aus ihrer genau bekannten Geschichte erweisen lässt, zwischen 1481 und 1484 und zwar wahrscheinlich an Ort und Stelle gemalt[2]. Es enthält ein Schrein wieder das Schnitzwerk der Kreuzigung, auf den Flügeln einzelne Heilige mit den Familienbildern,

---

[1] Förster a. a. O. S. 156 und Hotho, Gesch. d. deutschen u. niederländischen Malerei, S. 188, scheinen mir im Lobe zu viel zu thun. [Die Beurtheilung des obigen Werkes von Johann Joest, der wohl identisch mit dem bisher sogen. Meister des Todes Mariä, ist einer Revision bedürftig, die wir aber hier unterlassen, weil seine künstlerische Individualität in das 16. Jahrhundert gehört. D. H.]

[2] Hirsch, Gesch. der Marienkirche zu Danzig, S. 228 u. 397.

endlich aussen die Verkündigung. Ein anderer Altar scheint älter, da er in Zeichnung und Modellirung strenger, steifer und unvollkommener ist. Er giebt in kleinen Abtheilungen und zum Theil im Hintergrunde der sehr ausgeführten Landschaft das Leben Christi von seiner Taufe bis zur Grablegung, wobei auch hier wieder die Versuchung und die Scene mit der Samariterin nicht fehlen.

Mehrere Gemälde dieser Schule besitzt das Berliner Museum. Das bedeutendste ist ein Flügelbild von mässiger Grösse (h. 1,06 b. 1,68 Nro. 606 d. Kat. und schon um 1500 entstanden; in der Mitte die Kreuzabnahme mit den vorhergehenden und nachfolgenden Momenten, auf den Flügeln hier die Anbetung der Hirten, dort die der Könige. Es ist das Werk eines tüchtigen und technisch durchbildeten Meisters von entschieden realistischer Richtung, der die Vorzüge der Eyck'schen Schule sich wohl angeeignet hat, ohne ihr unbedingt zu folgen. Die Farbe ist kräftig, klar und milde; goldenes Geräth und Schmuck sind mit Vorliebe angebracht, aber abweichend von der flandrischen Weise nicht bloss illusorisch, sondern noch mit wirklichem Golde gemalt, die Heiligenscheine sogar mit eingepressten Verzierungen. Die Figuren sind verhältnissmässig grösser als dort, die Gruppen daher gedrängter und der Hintergrund mit höherem Augenpunkte gegeben, aber doch löst sich alles ziemlich leicht, und die Landschaft ist nicht bloss reich ausgestattet und belebt, sondern selbst anmuthig. Die Zeichnung ist richtig und sicher, bei ziemlich schwierigen Stellungen ohne Steifheit und Härte, die Gestalten sind wohlgebidet, die Frauen, obwohl alle mit wiederkehrender etwas eckiger Gesichtsform und spitzem Kinne, zart und lieblich, besonders Maria auf den beiden Seitentafeln. Aber die Männer sind ohne Energie, Würde und treffende Individualität und dem ganzen Bilde fehlt bei allen Vorzügen ein eingreifendes Element, die Beschauer gehen leicht an ihm vorüber. Es hat weder die heitere Poesie der flandrischen, noch den Ernst der deutschen Meister.

Dasselbe gilt bei geringeren Vorzügen von dem Bilde Nro. 604 mit einer Darstellung aus unbekannter Legende, und bei dem dritten dieser Bilder (Nro. 552), den Tod Mariä darstellend, artet diese äusserliche Praxis nun schon in stumpfe Gleichgültigkeit aus, die an Rohheit streift. Ueberhaupt ergab sich auch diese Schule[1]), wie viele

---

[1]) [Wir dürfen nicht unterlassen zu bemerken, dass die obenerwähnten Bilder alle entweder auf niederländischen, kölnischen oder westphälischen Einfluss zurückgehen und eine eingesessene calcarer Schule überhaupt wohl nicht nachzuweisen ist. D. H.]

ihrer am Niederrhein vorkommenden Bilder beweisen, bald einem handwerksmässigen Betriebe, dem dann auch jene äusserliche Glätte mehr entschwand.

Südwärts erstreckte sich das Gebiet der niederrheinischen Schule bis gegen Frankfurt a. M. In Coblenz herrscht sie noch ausschliesslich, in Frankfurt kreuzt sich ihr Einfluss mit der Thätigkeit anderer nicht von ihr ausgehender Meister. Die Ueberreste eines Altars aus der dortigen Kirche der Karmeliter, 16 Tafeln mit Darstellungen aus der Geschichte dieses Ordens, welche jetzt in der städtischen Sammlung bewahrt werden, tragen noch völlig den Charakter der niederrheinischen Schule, während einige andere Bilder sehr entschieden davon abweichen. Das grösste und vorzüglichste derselben ist ein jetzt im Staedel'schen Museum Nro. 73 befindlicher Altar mit Flügeln, dessen Stifter, wie sich aus den ihren Porträts beigefügten Wappen ergiebt, den Frankfurter Patrizierfamilien von Humbracht und von Monsperg angehörten. Auf der Mitteltafel sehen wir Christus am Kreuze, umgeben von heiligen Frauen und Jüngern, auf den Flügeln die Familie des Stifters, mit ihren Schutzpatronen, alles auf landschaftlichem Grunde. Auf der Aussenseite der Flügel ist grau in Grau, jedoch mit Andeutung der Fleischfarbe, ein in Sterbetücher gehüllter Leichnam, nicht etwa Christi, sondern, wie die porträtartigen Züge vermuthen lassen, eines Familiengliedes des Stifters, dabei die Worte: Cogita mori und auf einem Spruchbande in lateinischer Inschrift die an den Beschauer gerichtete Mahnung, dass auch er einst sein werde wie diese Leiche. Demselben Meister scheint ein aus der Frankfurter Dominikanerkirche stammendes, jetzt in der städtischen Sammlung befindliches grosses Flügelbild anzugehören, das auf der Mitteltafel die Familie der heiligen Anna, Maria nebst ihrer Mutter auf dem Throne, das Christkind haltend und rings umher die ganze heilige Sippschaft, auf den Flügeln Geburt und Tod der Maria darstellt. Beide Bilder zeigen den Maler als einen eifrigen unmittelbaren Schüler der flandrischen Meister, deren Farbe, Zeichnung und Anordnung er sich möglichst angeeignet hat. Die Thronpfosten auf dem zweiten Bilde sind von Krystall und mit durchsichtigem Knopfe versehen, die Landschaft ist nicht nach deutscher Weise mit hohem Augenpunkte, sondern flach und mit weiter Fernsicht gezeichnet. Die Frauen mit Goldbrocat und niederländischem Kopfputz geschmückt sind von rundlicher Bildung des Kopfes, aber lieblich und milde, die sitzende Maria des zweiten Bildes in blauem goldverbrämten Mantel mit langem Haar sehr anmuthig,

die hinsinkende des ersten edel und würdig, Magdalena in der hergebrachten leidenschaftlichen Bewegung, ziemlich ausdrucksvoll. Auch sonst sind Köpfe und Bewegungen charakteristisch und besonders die Porträtbilder lebendig und individuell. Aber überall fehlt etwas an der Poesie der flandrischen Schule, die Farbe, obgleich frisch und mannigfaltig, hat weder die Klarheit und Tiefe, noch die Harmonie, die Bildung der Köpfe etwas Schweres, Mattes und Bürgerliches; die Modellirung ist flach und grau, die Zeichnung bei den grösseren Dimensionen des zweiten Bildes schwach, und namentlich sind die Kinder, freilich auch nicht die starke Seite der flandrischen Meister, arg missrathen. Auf einem Flügelaltar im Berliner Museum (Nr. 575 A. B.), welcher in der Mitte einen ähnlichen Gegenstand, nämlich die heilige Anna mit dem Christkinde und der lesenden Maria, über ihnen der heilige Geist und Gott Vater, auf den Flügeln die heiligen Katharina und Barbara und die Verkündigung grau in Grau darstellt, erkennt man die Hand desselben Meisters und dieselben Mängel; die Gestalten mit ihren breiten, freundlichen Gesichtern, in ruhig fallenden Gewändern von kräftiger Farbe auf fleissig ausgeführter Landschaft haben nichts Abstossendes, aber auch nichts Anregendes oder Bedeutendes[1]. Der Maler nennt sich auf keinem dieser Bilder, indessen vermuthet man mit ziemlicher Wahrscheinlicheit, dass es Conrad Fyoll, der Sohn eines Sebald Fyoll sei, welcher Letzte zufolge der städtischen Rechnungen von Frankfurt in den Jahren 1439, 1453 und vielleicht auch 1462 für die Ausführung von Wandgemälden bezahlt wurde. „Conrad, Maler, Sebalds Sohn“ lernen wir nun zuerst dadurch kennen, dass er im Jahre 1467 für den Abt des Klosters Selbold die Anfertigung eines Altars mit Schnitzwerk und Gemälden für einen ziemlich hohen Preis und für zwei Dorfkirchen der Grafschaft Büdingen die Herstellung zweier schadhafter Altartafeln übernahm, beiden Contrahenten aber, obgleich er Vorschuss erhalten, nicht Wort hielt, so dass sie ihn im Jahre 1470 beim Rath von Frankfurt verklagten. Dieser konnte anfangs nicht einschreiten, weil Meister Conrad abwesend war; nach seiner Rückkehr entschuldigte er seine Säumniss wegen anderer früher übernommener Arbeiten, scheint sich aber auch da noch Zeit gelassen zu haben, da sich der Abt 1476 noch ein Mal beschwerte, weil das Altarwerk noch unvollendet sei. Indessen muss sein Ruf dadurch nicht sehr gelitten haben,

[1]) Zweifelhafter ist die Identität des Meisters bei den grau in Grau gemalten Bildern der städtischen Sammlung zu Frankfurt und noch mehr bei dem Triptychon der Münchener Pinakothek (Kat. Nr. 701—703), welche Passavant ebenfalls unserm Meister zuschreibt.

denn 1477 erhielt er den Auftrag, die obere Rathsstube zu malen, und endlich finden wir ihn nach 1498 vor, wo er einen St. Christoph am Aeussern des Rathhauses ausführte[1]). Man sieht aus diesen Hergängen, dass seine Werkstatt nicht so gut eingerichtet war, wie die anderer namhafter Meister dieser Zeit, z. B. Wolgemut's in Nürnberg, und dass er auch auswärts Verdienst suchte; aber immer scheint er doch ein sehr begehrter, ja der begehrteste Meister von Frankfurt und einer weiten Umgegend zu sein, und man kann daher vermuthen, dass die besten zu seiner Zeit in Frankfurt entstandenen Malereien von ihm herrühren. Ein in der Kirche zu Niedererlenbach, Frankfurter Gebiets, erhaltenes, in Tempera ausgeführtes Triptychon mit der Jahreszahl 1497 ist von geringerer Hand[2]).

Viertes Kapitel.

Die oberdeutschen Schulen.

Nach den niederrheinischen Schulen und der kurzen Abschweifung gegen Süden wollen wir sogleich die anderen betrachten, welche mit ihnen in der vorigen Epoche den übrigen Gegenden Deutschlands vorangegangen waren. Die eine derselben, die böhmische, trat jetzt ganz zurück; der einseitige, fast trübe Idealismus, der ihr Wesen ausmachte, war einer Entwickelung in dem realistischen Geiste der jetzigen Zeit nicht günstig und die religiöse und bald auch kriegerische Bewegung der hussitischen Zeit liess keine Kraft für die Pflege der Kunst übrig. Grössere Werke entstanden Anfangs fast gar nicht und als man gegen Ende des Jahrhunderts wieder Muth dazu gewann,

---

[1]) Vgl. über diese urkundlichen Nachrichten Passavant im Kunstbl. 1841, S. 418 mit den Ergänzungen und Berichtigungen bei Gwinner, Kunst und Künstler in Frankfurt am Main. Frankfurt 1862.

[2]) Es enthält auf der Mitteltafel Maria mit dem Kinde auf der Mondsichel, auf den Flügeln aber St. Hieronymus und den Erzengel St. Michael, welcher vier Kinder trägt, vielleicht die Seelen der Stifter. Gwinner a. a. O. S. 28. Ein sonst unbekannter Nicolaus Schit nennt sich auf einer von 1500 datirten Verkündigung in der Pfarrkirche zu Gelnhausen. Ruhl, Gebäude d. M. A. in Gelnhausen, Frankfurt 1831. Uebrigens ist in diesen Gegenden keine Spur einer eignen Maleschule. Von der Provinz Starkenberg wird namentlich bemerkt, dass Bildwerke sehr selten und dann (wie z. B. in der Kirche zu Babenhausen) anscheinend fränkischer Schule seien. Archiv für hessische Geschichte, Band IX. Heft 1. 1859.

hatte die Kunst ihre Eigenthümlichkeit verloren und arbeitete im Style der fränkischen Schule, so dass nur die nationalen Physiognomieen den einheimischen Ursprung der Gemälde verrathen[1]. Das Schnitzwerk des in St. Barbara zu Kuttenberg im Jahre 1502 errichteten Altars, dessen Urheber, Meister Jacob, ein Böhme gewesen zu sein scheint und das ein damaliger Schriftsteller höchlichst preist, ist durch die Jesuiten im Jahre 1673 beseitigt und für uns verloren[2], wird aber schwerlich eine Ausnahme von jener Regel gemacht haben. Miniaturen aus Böhmen und Mähren können wir zwar in grösserer Zahl nachweisen, aber auch in ihnen erlischt der einheimische Styl und die Kunst entartet zur blossen mechanischen Handfertigkeit. Die zum Theil sehr reich ausgemalten Missalien der Hussiten vom Ende des 15. Jahrhunderts an, von welchen sich mehrere in den Bibliotheken von Prag und besonders in der Ambraser Sammlung zu Wien befinden und in denen der „gloriosus martyr Johannes Huss" bald in seiner Ketzermütze neben die ältesten Märtyrer der Kirche gestellt, bald durch ausführliche Darstellungen seines Flammentodes verherrlicht wird, erregen mehr durch die Eigenthümlicheit des Gegenstandes unser Interesse, als durch ihren Styl, der wiederum sich dem der fränkischen Schule anschliesst.

Diese, die fränkische, oder wie wir sie nach ihrem Hauptsitze nennen können, die Nürnbergische Schule, erhielt sich nun zwar in unverminderter Thätigkeit und selbst in steigendem Ansehen und Einfluss, aber doch geht auch sie nicht mehr den andern in geistiger Beziehung voran. Sie konnte sich der naturalistischen Tendenz des Jahrhunderts und dem Einflusse der Eyck'schen Schule nicht ganz entziehen, aber ebenso wenig auf das plastische Element, das sie unter der Herrschaft des idealen Styls vorzugsweise gepflegt hatte, zu Gunsten einer mehr malerischen Auffassung verzichten; sie suchte daher beide zu verbinden, ohne ein geistiges Motiv dafür zu besitzen, gerieth dadurch in eine leidige Mittelstellung zwischen dem Plastischen und Malerischen, welche es weder zu vollendeter Form des Einzelnen noch zu vollendeter Harmonie des Ganzen kommen lässt und verfiel so mehr oder weniger jenem trockenen Realismus, der die Dinge nur in ihrer Aeusserlichkeit auffasst und nicht über das nüchterne Maass gemeiner Wirklichkeit hinauskommt. Dazu kam dann die gewerbliche Stellung Nürnbergs als einer Binnenstadt, die fern vom Meere und

[1] Vgl. die Zusammenstellung der hierher gehörigen Gemälde und Miniaturen von Passavant in v. Quast's Zeitschrift, I. S. 241 ff.

[2] S. das Nähere bei Wocel in Heider's Mittelalterlichen Kunstdenkmälern des österreichischen Kaiserstaates, I. 189.

von der anregenden Berührung mit fremder Nationalität ausschliesslich auf handwerklichen Fleiss und Kleinhandel angewiesen war und dazu einer gewissen Nüchternheit des Sinnes bedurfte. Ihre Meister eigneten sich daher die technischen Vortheile der neuen Schule, die Farbenbereitung und Pinselführung der Oelmalerei, mit Eifer an, aber die Poesie derselben geht ihnen nicht auf. Ihre Gestalten sind isolirt gedacht und stehen meistens ziemlich steif neben einander, die Umrisse sind spröde und hart, die Modellirung ist meist in zeichnender Weise durch Strichlagen bewirkt, die Malerei immer noch Zeichnung mit dem Pinsel und die Farben sind zwar kräftig und leuchtend, aber ohne innere Beziehung und harmonische Verbindung. Der handwerkliche Fleiss und die technische Solidität bildeten den Boden, auf dem später, als die geistigen Gegensätze sich mehr lösten, der grösste deutsche Meister fussen konnte, aber die leichtere Poesie, deren das jetzige erste Jahrhundert der neuen Zeit fähig, war dieser Schule versagt und alle Schwächen der deutschen Kunst dieser Epoche treten gerade in ihr und vermöge ihres deutschen Fleisses recht deutlich hervor.

Es scheint nicht, dass der Ruf der flandrischen Schule die fränkischen Meister frühzeitig zu unmittelbaren Studien anreizte. Zwar ergeben schon die Gemälde eines sehr tüchtigen Meisters an dem 1453 gestifteten Kunigundenaltare der Löffelholzischen Kapelle in St. Sebald[1]), so weit die Uebermalung sie verschont hat, durch ihre rundlichen Gesichter, faltenreichen Gewänder, freie Gruppirung und architektonischen Hintergründe einen wenn auch nur mittelbaren Einfluss der flandrischen Schule, allein derselbe war hier noch vereinzelt, da einige Jahre später die jetzt im Nationalmuseum zu München bewahrte Gedenktafel, welche in Pechtal (Diöcese Eichstädt) für den im Jahre 1456, aber auswärts auf einer Kriegsfahrt gegen die Türken verstorbenen Pfarrer gestiftet ist[2]), noch ganz im alten Style gehalten erscheint. Freilich zeigen dann einige, anscheinend nicht viel jüngere Tafeln, z. B. in einer Seitenkapelle der Hauptkirche zu Schwabach, am Theocarusaltare in St. Lorenz, am Petrusschreine im Chorschlusse

[1]) Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland, I. 237, und Passavant im Kunstbl. 1846, S. 190.

[2]) Das Bild, aus der v. Reider'schen Sammlung in Bamberg stammend, enthält auf Goldgrund die Gestalten der Jungfrau Maria, der heiligen Magdalena und Catharina und den knieenden Decanus Johannes Paur, Pfarrer von Pechtal, über dessen Tod uns die Inschrift ausführlich belehrt, und der auffallender Weise, wohl das einzige Beispiel dieser Art, bei geistlicher Tracht doch kriegerisch gerüstet und mit Waffen neben sich dargestellt ist. Der Maler erscheint keineswegs als ein zurückgebliebener, sondern als ein ganz guter und rüstiger Meister.

von St. Sebald u. s. w. eine noch grössere Entwickelung des Naturalistischen und Malerischen, aber doch nicht mit entschiedener Anlehnung an die flandrische Schule. Nur ein Mal auf fränkischem Boden tritt diese stark und unverkennbar hervor, nämlich in der St. Gumpertskirche zu Ansbach an einem von dem Kurfürsten Albrecht Achilles gestifteten, nur theilweise erhaltenen Altare[1]), wo namentlich zwei Flügelbilder, die Verkündigung und die Anbetung der Könige, ganz im Geiste der Eyck'schen Schule componirt und ausgeführt sind.

Allein der Meister war, wie Styl und Farbe ergeben, kein Einheimischer, sondern aus einer andern deutschen, vielleicht aus der schwäbischen Schule, und die Stiftung hatte den Zweck, die Privilegien des Schwanenordens vom Jahre 1484, die hier ausführlich verzeichnet sind, im Andenken zu erhalten, fiel also in eine Zeit, wo der neuere Styl der fränkischen Schule und ihr Verhältniss zu der flandrischen schon völlig festgestellt war und von diesem Bilde keine Einwirkung empfangen konnte. Eine so vollständige Aneignung des flandrischen Elementes wie bei Friedrich Herlen, oder eine so geistreiche und freie Benutzung desselben wie bei Martin Schongauer finden wir daher bei ihr nirgends und nichts beweist, dass ihre Meister selbst an der Quelle geschöpft haben. Man kann vielmehr glauben, dass sie weniger wanderlustig und mehr von ihren einheimischen Traditionen befriedigt, die wichtigen technischen Neuerungen nur aus zweiter Hand, schon von andern deutschen Schulen verarbeitet, empfangen haben.

---

[1]) Vgl. Waagen a. a. O. S. 316, der auf die Entstehung des Altars nicht eingeht, sondern nur über den Styl urtheilt, mit den Abbildungen und Nachrichten, welche v. Stillfried in der neuen Folge der Alterthümer des erlauchten Hauses Hohenzollern mittheilt. Der Altarschrein enthält jetzt nur die Statue der Jungfrau, neben der wie es scheint zwei andere jetzt fehlende Heiligenbilder standen; die beiden erhaltenen Flügel (dass noch mehrere dagewesen sind, wie der Text bei v. Stillfried behauptet, ist nicht wahrscheinlich) sind auf beiden Seiten bemalt, auf der Vorderseite mit den im Texte angegebenen Gegenständen, auf der Rückseite mit den Darstellungen der Geburt und des Todes der Maria, beide von geringerer Hand oder mit roherer Behandlung als jene, aber doch nicht ohne Grazie. Auf der Altarstaffel sind vorn die Bildnisse des Kurfürsten, hinter dem zwei namentlich bekannte Persönlichkeiten seines Hofes stehen, und seiner zweiten Gemahlin, Anna von Sachsen, die nur von einem Hündchen begleitet ist, auf reich gemustertem Goldgrunde sehr lebendig gemalt; auf der Rückseite des Schreines aber ist Maria als mater pietatis dargestellt, unter deren von Engeln gehobenem Mantel die Kinder und Schwiegerkinder jenes fürstlichen Ehepaares, mit Ausschluss der Kinder des Kurfürsten aus seiner ersten Ehe, knieen. Auf dem Lilienkrüglein zu den Füssen der Jungfrau auf der Verkündigung stehen die Buchstaben J. M. W., möglicherweise den Namen des Malers enthaltend, welche man auf „Jacobus Mühlholzer Windeshemensis“ (?) gedeutet hat.

Unter den Malernamen, die uns überliefert werden, hat nur Einer hervorragende Bedeutung, Michael Wolgemut, Dürer's Lehrer, der 1434 geboren erst 1519 in dem hohen Alter von 85 Jahren starb, wie uns sein Schüler selbst auf dem vortrefflichen Porträt seines hochbetagten Meisters vom Jahre 1516 unterrichtet[1]. Von seinen Lebensschicksalen wissen wir fast nichts. [Vgl. über seine Familie und Verwandtschaft Joh. Neudörfer, Nachrichten von Künstlern und Werkleuten u. s. w. ed. Lochner in Eitelberger's Quellenschriften für Kunstgeschichte, S. 128 ff.] Er war muthmaasslich aus einer Malerfamilie; Meister seines Namens kommen in den Bürgerverzeichnissen Nürnbergs schon seit 1360 in steigender Zahl vor. Er selbst wird darin nicht früher als 1473, also in seinem vierzigsten Lebensjahre aufgeführt, schwerlich weil er bis dahin auswärts gewesen, sondern eher weil er so lange in der Werkstatt eines Verwandten, etwa seiner Mutter, gearbeitet hatte. Denn die Wittwe von Valentin Wolgemut, die bis dahin als Malerin wiederholt genannt war, verschwindet mit seinem Auftreten[2]. In seinen Gemälden ist wenigstens kein Anklang einer fremden Schule zu erkennen, sie tragen durchaus den Charakter seiner Heimath. [Dies dürfte nicht ganz zutreffend sein, da in Wolgemut's Kunstrichtung deutliche Reflexe der flandrischen Schule der Brüder van Eyck zu erkennen sind, wie es denn überhaupt nicht denkbar erscheint, dass die Nürnberger allein von diesem gewaltigen Einflusse unberührt geblieben sein sollten, während die anderen gleichzeitigen Schulen von Ulm, Nördlingen und Colmar in Hans Schülein, Friedrich Herlin und M. Schongauer sozusagen directe Schüler Rogier van der Weyden's aufweisen. Vgl. hierzu auch Thausing, Dürer, S. 54 ff., der, wohl etwas zu subtil, persönliche Abhängigkeit von nicht weniger als vier Meistern, resp. Schulen, von Schongauer, Meister E. S., der kölnischen Schule Stephan Lochner's und der flandrischen bei Wolgemut erkennen will.] In vielen Beziehungen hält er an den Principien des älteren Styls fest; Zeichnung und Farbe haben noch etwas Typisches und sind nicht aus frischer Naturbeob-

[1] Pinakothek zu München, Cab. VII, Nr. 731. Die Inschrift des Gemäldes lautet: „Das hat albrecht Durer abconterfet noch siene Lermeister michel wolgemut jm Jor 1516 vnd er was 82 Jor vnd hat gelebt pis das man zelet 1519 Jor do ist er ferschieden an sant endres dag (30. Nov.) frv er dy sun awff gyng." [Neuerdings tauchen Zweifel an der Gleichzeitigkeit dieser Inschrift und somit auch an dem urkundlichen Werth derselben für die Biographie Wolgemut's auf, indess wohl mit Unrecht, indem die Schrift, wenn überhaupt jüngeren Datums, doch wohl nach einer älteren aufgefrischt ist. Vgl. Thausing, Dürer, S. 53.]

[2] S. die Auszüge aus den Bürgerverzeichnissen bei v. Murr, Journ. z. Kunst u. Lit. XV, 38.

achtung geschöpft. Er verschmäht zwar nicht landschaftliche Gründe, aber sie sind ohne Interesse, der Himmel ist oft golden und die Heiligenscheine sind als goldene Strahlenteller gebildet. Ueberhaupt braucht er Goldglanz und Farbenpracht in reichlichem Maasse und erreicht dadurch eine gewisse allgemeine Wirkung, die seinem Publikum zusagen mochte. Das Schnitzwerk, an dem es seinen grösseren Altären niemals fehlt, stimmt mit der Behandlung der Malerei meistens überein und ist ohne Zweifel in seiner Werkstatt und nach seinen Angaben gearbeitet. In den besseren seiner Gemälde erscheint er als ein recht bedeutender Meister. Seine Farbe ist klar und kräftig, die Zeichnung fest und im Ganzen richtig, die Modellirung oft sehr fleissig und fein durchgeführt, die Gewandung einfach und ohne kleinliche Falten. Die Verhältnisse der Gestalten sind ziemlich schlank, die Bewegungen zierlich [?]; dabei strebt er nicht ohne Erfolg nach idealem [?] Ausdruck. Seine männlichen Gestalten haben oft eine gewisse Würde und Hoheit, die Frauenköpfe sind nicht ohne Anmuth, zuweilen sogar ächt weiblich, zart und schön; der Ausdruck des Moments gelingt ihm oft, der der Frömmigkeit fast immer. Aber bei alledem leidet die Auffassung an einer gewissen Aeusserlichkeit und Trockenheit, es fehlt der belebende Hauch der Poesie, der rechte Brustton tieferer Empfindung; die Würde streift an spiessbürgerliche Steifheit, die Schönheit an Leere, die Gleichförmigkeit heiligen Ernstes ist ermüdend, und es ruht auf den meisten seiner Tafeln eine Schwere, die uns keine volle Freude empfinden lässt. Neben jenen besseren Leistungen, die wir seiner eignen Hand zuschreiben dürfen, stehen nun aber bei allen grösseren Werken andere Tafeln von nachlässiger Behandlung, ja oft von erschreckender Rohheit und geistiger Stumpfheit. Man sieht, dass er ungeachtet seiner idealen Richtung sein Geschäft als erwerbsamer Handwerksmann betrieb, der keine Bestellung zurückwies, jedem Wunsche und jedem Preise zu entsprechen suchte und deshalb eine Menge von Gehilfen in seiner Werkstatt beschäftigte, die er ohne grosse Auswahl annahm und deren Arbeiten er nicht einmal sorgfältig überwachte. Wie weit entfernt er von künstlerischem Stolz und Ehrgefühl war und wie sehr in seinen Augen und in denen seiner Besteller die Lieferung von Kunstwerken als ein fabrikartiges Geschäft erschien, beweist der noch erhaltene Contract, den er im Jahre 1507 mit dem Magistrate zu Schwabach über die Vollendung des (ebenfalls noch erhaltenen) Altarwerkes in der dortigen Stadtkirche (früher Johannis- oder Martinskirche) abschloss, worin er sich und zwar, da er Vorausbezahlung erhalten, unter Bestellung eines Bürgen verpflichtet, wo die Tafel an einem

oder mehreren Orten ungestalt wäre, sie zu ändern, bis sie von Schiedsmännern als wohlgestalt anerkannt würde, wo sie aber dermassen so grossen Ungestalt gewinne, dass sie nicht zu ändern wäre, sie zu behalten und das Geld ohn' Abgang und Schaden zurückzugeben[1]. Ohne Zweifel war diese niedrige Auffassung der Kunst nicht eine von Wolgemut ausgehende, sondern die hergebrachte und von allen seinen Mitbürgern getheilte. Ihn trifft daher nur der Vorwurf, dass er ungeachtet des grossen Rufes und der vielen ihm zugehenden Bestellungen sich nicht darüber erhoben und als der angesehenste der Nürnberger Meister nicht ein besseres Beispiel gegeben hat.

[Das früheste nachweisbare Werk von ihm sind die vier beiderseits bemalten Tafeln, welche aus der Dreifaltigkeitskirche zu Hof in die Pinakothek zu München (Saal I. 22. 27. 34. 39) gelangt sind, auf den ausgestellten Seiten das Gebet am Oelberge, die Kreuzigung, die Kreuzabnahme und Auferstehung, auf den Rückseiten der Erzengel Michael, den Drachen mit dem Schwerte bekämpfend, der englische Gruss, die Geburt Christi und die Apostel Bartholomäus und Jacobus vor einem Teppich stehend, darüber in gothischer Schrift: „nach christi geburt MCCCCLXV iar ist dis werck gesatzt worden.“ Diese Gemälde zeigen, dass er zu übertriebener Auffassung nicht geneigt war. Sie sind eher zu gleichgültig, aber sonst durch die kräftige Farbe, die gemässigte, feierliche Haltung der Figuren und die Anmuth der weiblichen Gestalten anziehend. Von einem andern Bilde der Pinakothek (Saal II, 82), als Flügelbild ebenfalls auf beiden Seiten bemalt und zwar mit der Geburt Christi und der Vermählung der heiligen Katharina, gilt dies in noch höherem Grade, da die ruhigen Gegenstände dem Talente des Meisters mehr zusagten. Der andere Flügel des Altars, vorne mit dem Gekreuzigten, hinten mit der Auferstehung, jetzt in zwei Theile zersägt, befindet sich unter Nr. 42 und 43 in der Galerie zu Augsburg. Die Stifterin des Werkes, eine Frau

---

[1]) Meusel, neue artistische Miscellaneen, Stück IV. S. 176 ff. Der Gesammtpreis des ganzen mit dreifachen Flügeln versehenen Altarwerks, einschliesslich des Schnitzwerkes, war als Maximum (denn Sachverständige sollten einen geringeren Preis bestimmen können) auf 600 fl. festgesetzt, etwa 3200 M. heutiger Währung und also ein für jene Zeit ziemlich bedeutender Preis. Die Ausführung war ohne Zweifel, da die Ablieferung im Jahr 1508 ausbedungen war und erfolgt ist, schon länger begonnen, wie denn auch eine Tafel die Jahreszahl 1506 trägt. Der damals schon 73jährige Wolgemut hatte aber 400 fl. Vorausbezahlung und dies nebst der Verzögerung des Werkes wird die Besorgnisse des Magistrats und so den gedachten Contract von 1507 veranlasst haben. Die Ausführung zeigt [2—3] verschiedene Hände und das Meiste ist ziemlich hölzern und wenig erfreulich, aber das Ganze doch nach dem Maassstabe dieser Zeit und Schule nicht unwürdig.

aus der Nürnberger Familie der Landauer kniet im Vordergrunde der Kreuzigung. D. H.]

Von datirten Werken folgt zunächst der Hauptaltar in der Marienkirche zu Zwickau[1], der nach einer jetzt zwar nicht mehr erhaltenen, aber uns überlieferten Inschrift im Jahre 1479 und zwar für den hohen Preis von 1400 rheinischen Gulden bei ihm bestellt wurde. Es ist ein grosses, umfassendes Werk mit dreifachen Flügeln. Bei

Fig. 28.

Christi Geburt von Wolgemut, Zwickau.

vollständigster Oeffnung sieht man nur Schnitzwerk, Maria mit dem Kinde und ihr zur Seite je vier lebensgrosse weibliche Heilige, schmächtige Gestalten mit bauschigen, reich verzierten Gewändern, aber

[1]) Vgl. die Abbildungen in v. Quandt: „Die Gemälde des Michael Wolgemut in der Frauenkirche zu Zwickau, herausgegeben im Auftrage des Sächs. Alterthumsvereins mit 8 Tafeln. — S. auch Waagen, K. W. und K. I. S. 64, 283 und Kunstbl. 1836, S. 10. Winterbuch, Gesch. von Rothenburg S. 334 (angeführt von Schorn im Kunstbl. 1836, S. 11) spricht zwar von einem schon im Jahre 1454 in der Frauenkirche dortselbst aufgestellten, aber schon 1494 verbrannten Altare als einer Arbeit Wolgemut's, was indessen, da er wie erwähnt erst 1473 Meister wurde nur auf einem unzuverlässigen Gerüchte beruhen kann.

von feinen, jungfräulichen Zügen und durch die sehr zarte Bemalung von grossem Reize. Nach dem Schlusse der innersten Flügel erscheinen vier grosse Bilder, Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und die heilige Sippschaft, die drei Marien mit ihren Kindern, alles auf Goldgrund; dann endlich nach weiterem Schlusse vier ebenso grosse Darstellungen aus der Passion auf landschaftlichem Grunde. Die Altarstaffel enthält die geschnizten Figuren der zwölf Apostel mit Flügelbildern. Vor Allem ziehen jene vier Bilder mit der Geschichte des Christkindes die Aufmerksamkeit auf sich; sie zeigen den Meister von seiner günstigsten Seite und in den Grenzen seiner Begabung. Die Composition der drei Marien zeichnet sich durch ruhige anmuthige Haltung aus; Maria mit wohlgebildetem Oval ist sehr zart und edel, und auch die anderen weiblichen und jugendlichen Gestalten sind anmuthig; die Männer sind zwar schwächer und spiessbürgerlich, aber doch nicht unwürdig. An den Gewändern sind die Brokatmuster nicht wie bei den Eyck's gemalt, sondern durch Eindrücken hervorgebracht, was die Modellirung erschwerte und die Figuren steif erscheinen lässt. Aber bei alledem ist die Milde und Zartheit in diesen vier Bildern anziehend. Unter den Passionsbildern dagegen können höchstens zwei (Christus am Oelberge und die Kreuzigung) von Wolgemut's eigner Hand sein, während die beiden anderen nicht bloss in der Ausführung von äusserster Rohheit, sondern auch in der Composition so verworren und in der Schilderung der Henker so bis zur äussersten Hässlichkeit übertrieben sind, dass selbst die Erfindung kaum noch ihm selbst zugeschrieben werden kann.

Das Vorzüglichste unter allen seinen Werken sind die vier grossen neun Fuss hohen Flügel, welche er im Auftrage von Sebald Peringsdörfer um 1488 für die Augustinerkirche zu Nürnberg malte und die nach dem Abbruche derselben in die Sammlung der Moritzkapelle gekommen sind[1]. Der Altarschrein enthielt die Statuen der Maria und zweier Heiligen und die Flügel begleiteten dieselben durch gemalte statuarische Gestalten, je zwei theils weibliche, theils männliche Heilige auf blauem Grunde und auf gothischen Kragsteinen stehend. Das war denn eine unserm Meister sehr entsprechende Aufgabe; die Gestalten sind kräftig ausgeführt, schön und klar in der

[1]) Nr. 45, 53, 74, 80. Dass der Altar bei Wolgemut bestellt sei, beruht auf Neudörfer's Mittheilung und Sandrart's Bestätigung. Andere Tafeln dieses Altars als die im Texte erwähnten, früher auf der Burg und in der Akademie zu Nürnberg, befinden sich jetzt im Germanischen Museum. Sie sind augenscheinlich von Gesellen gearbeitet, von denen einer sogar sein Monogramm R. F. und die Jahreszahl 1487 angebracht hat (Waagen a. a. O. S. 216.)

Farbe, die Männer würdig, die Frauen noch besser gelungen, mit dem Ausdrucke jungfräulicher Demuth und Zucht. Die Rückseite der vier Tafeln enthält Momente aus der Geschichte des heiligen Veit, ohne Zweifel nicht von der Hand, aber nach der Zeichnung des Meisters; man erkennt darin das Bestreben geistigen Ausdrucks, z. B. bei dem Martyrium des Heiligen seine Seelenruhe bei körperlichen Schmerzen darzustellen, aber schon die Anordnung ist zu steif und hölzern, um eine tiefere Wirkung zu gestatten.

Neben den Bildern, die aus seiner Werkstatt hervorgingen, war Wolgemut auch viel mit der Anfertigung von Zeichnungen für die Ausstattung von Büchern beschäftigt, namentlich für den Verlag des sehr thätigen Nürnberger Druckers Anton Koberger. Bei dem im Jahre 1491 ausgegebenen „Schatzbehalter des Reichthumes des ewigen Heiles“ lässt der Styl der Holzschnitte seine Mitwirkung vermuthen, zumal da auf einer Tafel, bei der Geschichte Jephta's, das grosse W auf einer Fahne auf ihn hinweist. Bei einem andern wichtigeren Werke, der grossen Chronik Hartmann Schedels, die im Jahre 1493 in demselben Verlage erschien, nennt aber die Schlussnotiz ihn und den Maler Wilhelm Pleydenwurf aus Nürnberg ausdrücklich als die, welche das Buch „mit Figuren merklich gezieret“ haben, und die zahl- und umfangreichen Holzschnitte lassen deutlich zwei verschiedene Hände und Manieren erkennen, von denen die besseren gewiss unserm Meister angehören. Sie zeigen ihn als einen sehr guten Zeichner; die Köpfe sind charakteristisch, die Gewänder in gutem Style und besonders ist die Schattirung weicher und vollendeter als auf allen bisherigen Holzschnitten, so dass man ihm eine wesentliche Förderung dieses Kunstzweiges zuschreiben darf. Dass er dazu mehr als die Zeichnung geliefert, ist zwar bei ihm ebenso unwahrscheinlich, wie bei anderen Malern anzunehmen; der Holzschnitt selbst wurde in der Regel von den Formschneidern, die ein eigenes Gewerbe bildeten, ausgeführt. Aber ohne Zweifel wird er gleich auf den Holzstock gezeichnet haben.

Ausserdem haben wir nur noch eine datirte Arbeit von ihm, nämlich jenen schon erwähnten Altar zu Schwabach vom Jahre 1507, aus dem 73. Lebensjahre des Meisters [1]. Es ist wieder ein höchst umfangreiches Werk. Im Schreine in lebensgrossen Holzfiguren die Krönung Mariä mit Johannes dem Täufer und St. Martin, auf den Flügeln in vier starken Reliefs auf Goldgrund die Geburt, die Auferstehung Christi, die Ausgiessung des heiligen Geistes und der Tod

[1]) Waagen a. a. O. S. 294. Vgl. über den Altar zu Schwabach auch Bergau, Zeitschrift für Bauwesen, Jahrg. XXI, Sp. 794 und Thausing, Dürer, S. 64 ff.

Mariä. Nach dem Schlusse dieser innersten Flügel sieht man acht Gemälde, je zwei auf jeder Tafel, Momente aus dem Leben der beiden obengenannten Schutzpatrone, St. Johannes B. und St. Martin. Bei weiterem Schlusse endlich stellen sich in der Mitte vier Momente der Passion dar, je zwei auf jeder Tafel, die Gefangennehmung, Pilatus' Handwaschung, die Kreuztragung und Kreuzigung und auf den feststehenden Flügeln wiederum die kolossalen Gestalten jener Schutzheiligen. Die Arbeit war, wie schon jener Contract ergiebt, verzögert, vielleicht manches Jahr, und die Compositionen mögen daher noch von Wolgemut herrühren, aber die Zeichnung ist schwach, die Farbe schwer und die Malerei selbst gewiss durchgängig von Gesellen ausgeführt, von denen einige schon aus andern Werkstätten zu dem alten Meister übergegangen zu sein scheinen, da sie den Einfluss Dürer'scher Art oder sogar Anklänge an Schäuffelin zeigen. Das Ganze macht daher ungeachtet seines Gold- und Farbenglanzes durch diese stumpfe und ungleiche Behandlung der Tafeln einen sehr ungünstigen Eindruck und gibt ein Bild der Anarchie, die schon in der Werkstatt herrschte.

Wolgemut lebte zwar noch, wie bereits angeführt, bis 1519, aber wir kennen nach diesem 1508 vollendeten Werke kein späteres. Er befand sich in hohem Alter, ohne Zweifel aber hat er während seines langen Lebens ausser jenen beglaubigten Werken noch viele andere geschaffen oder doch aus seiner Werkstatt entsendet, und eine nicht unbedeutende Zahl der durch mehr oder weniger alte Tradition nach ihm benannten Gemälde wird diesen Namen mit Recht führen. Zu diesen dürfen wir in Nürnberg selbst den jetzt in der Frauenkirche aufgestellten Altar mit der Messe des heiligen Gregor, eine der besten Arbeiten seines Styls, und das grosse Altarwerk in der Haller'schen Stiftungskapelle zum heiligen Kreuz unfern des Johanniskirchhofes rechnen. Das Schnitzwerk des Schreines (die Grablegung mit sieben lebensgrossen Figuren) ist hier vorzüglich schön; die Gemälde, auf der Innenseite der Flügel, Kreuztragung und Grablegung, äusserlich acht Momente aus dem Leben der Maria, sind zwar von kräftiger Farbe, aber in der Composition meistens verworren, in der Charakteristik bald lahm bald übertrieben, in der Ausführung ziemlich handwerksmässig. Man hat wegen dieser Verbindung guter Farbe und unvollkommener Zeichnung die Arbeit in seine frühe Zeit, vor 1479, verlegen wollen[1]), aber sein fabrikmässiger Geschäftsbetrieb macht solche Schlüsse sehr unsicher.

---

[1]) Ich kenne ihn nur durch die rühmende, anonyme Beschreibung im Kunstblatt 1831, S. 46. Im Schrein die Himmelskönigin mit vier weiblichen Heiligen, auf den Flügeln in grossen Gemälden Geburt und Tod der Jungfrau; nach dem

Ausserhalb Nürnbergs wird ihm vielleicht der Altar in der Pfarrkirche des nahen Städtchens Hersbruck, in grösserer Entfernung aber der in der Augustiner- (Regler) Kirche zu Erfurt[1]) gehören, beides wieder höchst umfassende, in Schnitzwerk und Malerei reich ausgestattete Werke. Auch ein ähnlicher, obgleich nicht ganz so ausgedehnter Altar mit Schnitzwerk und Gemälden in der Klosterkirche zu Heilsbronn bei Nürnberg, der von dem Markgrafen Friedrich IV. von Hohenzollern, dem zweiten Sohne des Kurfürsten Albrecht Achilles aus seiner ersten Ehe, und zwar wie die darauf befindlichen Portraits schliessen lassen, etwa um 1500 gestiftet ist[2]), trägt sehr verwandte Züge und erregt nur dadurch Bedenken, dass er in der Ausführung schöner und vollendeter, in den Portraits individueller und lebendiger ist, als irgend eine beglaubigte Arbeit Wolgemuts. Es ist freilich denkbar, dass der vielbeschäftigte Meister hier ein Mal alle seine Kräfte angestrengt und sich selbst übertroffen hat, ebensowohl aber auch, dass ein anderer bedeutenderer Meister in Nürnberg gelebt habe und unbekannt geblieben sei. Eine Lösung dieser Zweifel ist kaum zu hoffen, aber auch für das kunsthistorische Interesse nicht so wichtig, wie Manche glauben. Die Nürnberger Schule zu Wolgemut's Zeit steht eben noch nicht auf dem Punkte, wo die Indi-

---

Schluss derselben acht Bilder aus der Passion, je zwei auf einer Tafel; ganz aussen endlich noch vier Darstellungen aus dem Leben der Maria. Jeder Flügel 8 Fuss 10 Zoll hoch und 5 Fuss 2 Zoll breit, aber auch nur die inneren von der Hand des Meisters gemalt, die anderen roh und oberflächlich.

[1]) Schorn in dem Vortrage über altdeutsche Sculptur, Erfurt 1839. Kugler, kl. Schr. II. 28. Die Statuen des Schreines sind verloren, die Flügel daneben stellen in zwölf Reliefs auf einer Seite die Kindheit Christi nebst dem Tode der Maria, dort Passionsmomente nebst der Auferstehung dar, die vier grossen Gemälde der Aussenseite aber Dornenkrönung, Geisselung, Erscheinung Christi und die Ausgiessung des heiligen Geistes. Die architektonische Anordnung des Ganzen ist reicher und geschmackvoller als bei andern Altarwerken Wolgemut's, mit Stabwerk und gemalten Medaillons und Statuetten von Engeln, Propheten und Erzvätern ausgestattet. Die Reliefs und Gemälde sind aber völlig in seinem Style mit einzelnen Zügen von Idealität, doch härtester Rohheit und Gemeinheit der Nebengestalten, in guter kräftiger Farbe, aber mit handwerksmässiger Zeichnung ohne feineres Naturgefühl.

[2]) Der Schrein und die Innenseiten der Flügel enthalten in Statuen die Anbetung der Könige und je zwei Heilige; nach dem Schlusse der inneren Flügel sieht man vier grosse Gemälde, die Verkündigung, Geburt, Präsentation im Tempel und die Krönung Mariä, nach dem der äussern aber oben die Kreuzigung und die Messe des heiligen Gregor und darunter knieend und anbetend die Familie des Stifters, des Markgrafen mit acht Söhnen und seine Gemalin mit ebenso viel jungen Damen, Töchtern und Schwiegertochter. Man hat es früher Dürer zugeschrieben, dem es gewiss nicht angehört; Waagen a. a. O. S. 307 und neuerlich im Handbuche I, S. 193 erklärt es mit Gewissheit für Wolgemut's Werk.

vidualitäten sich scheiden und gerade diese mehr allgemeine und äusserliche Haltung ist für sie in dieser Epoche charakteristisch.

Ausser Nürnberg kann sich keine fränkische Stadt einer eigenen Malerschule rühmen. Selbst in den bischöflichen Städten Bamberg und Würzburg finden wir keine Spur bedeutenderer Leistungen [1]) und ein Flügelbild aus Aschaffenburg im vaterländischen Museum zu München, eine Stiftung von drei Brüdern Kaltofen um 1470, zeigt ebenso wie die noch in der Stiftskirche daselbst erhaltenen Bilder dieser Zeit nur einen derb naturalistischen Meister der Nürnberger Schule.

In Köln und in Westphalen konnten wir keinen Künstlernamen nennen, in Franken tritt uns zwar der des Wolgemut entgegen, aber er ist doch mehr der zufällige Repräsentant Nürnbergischer Kunstthätigkeit, als eine grosse künstlerische Individualität, die selbständig hervortritt. In allen diesen Gegenden, wo die Kunst schon in der vorigen Epoche geblüht hatte, schreitet sie auch jetzt in derselben Weise gleichmässig fort, sie ist ein gemeinsames Werk und ein Gemeineigenthum, bei dem kein Einzelner hervorragende Verdienste und Rechte hat. Auch der Einfluss der Eyck'schen Schule hatte darin keine Veränderung hervorgebracht. Flandrische Technik und Auffassung waren am Niederrhein durch die nahe Nachbarschaft, nach Nürnberg durch seine Handelsverbindungen gleichsam stückweise und unvermerkt eingeführt und hatten sich stillschweigend mit den einheimischen Traditionen gemischt. Anders gestaltet sich das Verhältniss da, wo sich keine so festbegründete Schule gebildet hatte und die grösseren oder geringeren künstlerischen Bedürfnisse von einzelnen eingewanderten Meistern befriedigt waren. Hier war begabten Künstlern die Möglichkeit und der Trieb zu individueller Entwickelung gegeben, zu der denn doch die Zeit gekommen war. Hier finden wir auch überall einzelne mehr oder weniger hervorragende und berühmt gewordene Meister, welche die flandrische Kunst an Ort und Stelle

[1]) Für Würzburg ergeben Becker's Mittheilungen im D. Kunstbl. 1851 S. 404 und Niedermeyers fleissige Kunstgeschichte von W. (1860) diese Negative. Becker fand zwar daselbst theils in der Sammlung der Universität, theils in der des historischen Vereins zwei zusammengehörende Flügel eines Altars mit lebensgrossen Figuren, der eine mit zwei weiblichen Heiligen auf Goldgrund, der andere mit zwei Kirchenvätern und auf der Rückseite mit dem Engel der Verkündigung, an denen er einen Einfluss Eyck'scher Schule und Verwandtschaft mit Zeitblom wahrnahm und dabei auf dem Blumentopfe mit der Lilie die Inschrift: Wilhelm P., also wahrscheinlich den Namen des Malers las. Allein in Ermangelung anderer ähnlicher Werke muss man bezweifeln, dass der Maler ein einheimischer gewesen und ihn vielmehr der schwäbischen Schule zuweisen.

studirt und sich bald mit voller, unbedingter Hingebung, bald mit Unterscheidung und freier Benutzung angeeignet haben und so mittelbar, durch Hervorrufung einer energischen Reaktion des einheimischen Gefühls oder unmittelbar durch ihr eigenes Eingehen auf dasselbe und ihr Vorbild auf Begründung neuer Schulen hinwirken.

Eine solche neutrale Gegend war das obere Rheinthal und namentlich das Elsass. Die französische Revolution hat zwar hier mit gründlicher Zerstörungslust unter den alten Kirchenbildern aufgeräumt [1], aber die wenigen Ueberreste zeigen doch, dass sich hier eine eigenthümliche Schule nicht gebildet hatte. Das Bedeutendste unter denselben sind die im Jahre 1824 aufgedeckten Wandgemälde eines Todtentanzes auf dem ehemaligen Kirchhofe der Dominikaner zu Strassburg, fünf Gruppen und zwar nicht wie gewöhnlich immer nur aus zwei, sondern aus zahlreichen Figuren bestehend. Der Predigt des Dominikaners hören Leute aller Stände zu, und die Angriffe des Todes sind allgemeiner geschildert, indem er den Papst, Kaiser und Kaiserin, König und Königin und endlich den Bischof (denn nur bis zu diesem sind die Gemälde erhalten), alle unter ihrem Gefolge aufsucht [2]. Die Haltung der Figuren ist gemässigt, die Falten fallen schlicht und gerade, und Damen und Jünglinge haben noch die feine schlanke Taille; neben diesen Anklängen des Idealstyles deutet aber die lebendige dramatische Bewegung mancher Gestalten und die stets wechselnde Gruppirung schon auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts und die besseren der Bilder, denn sie scheinen von mehreren Händen, zeigen einen nicht ungeschickten Meister, aber keineswegs eine originelle Richtung.

Vielleicht schon um dieselbe Zeit lebte ganz in der Nähe, in Colmar, ein Meister, der alle seine deutschen Zeitgenossen übertraf und dessen Ruf und Wirksamkeit sich über ganz Deutschland und selbst über seine Grenzen weit hinaus erstreckten, Martin Schongauer. Wimpheling, ein angesehener deutscher Schriftsteller, versichert wenige Jahre nach seinem Tode, dass seine Gemälde in alle Länder ausgeführt würden und die in Deutschland zurückgebliebenen der Gegenstand der Bewunderung und des Studiums der Künstler seien [3]; andere gleichzeitige oder nahestehende Zeugen bestätigen

[1]) In Colmar wurden sie im Jahre 1796, wie ein alter Bürger noch an v. Quandt erzählte, auf den Markt geschleppt und verbrannt. Kunstbl. 1840, S. 325.

[2]) Edel, die neue Kirche zu Strassburg, 1825, giebt Nachricht über die Entdeckung und Abbildungen.

[3]) Wimpheling in seinem 1505 zuerst gedruckten Epitome rerum Germanicarum, Cap. 68: „Quid de Martino Schon, Columbariensi dicam, qui in hac arte

seinen Ruhm[1]), und der gewaltige Einfluss, den er durch seine Kupferstiche weithin ausübte, lässt sich noch jetzt erkennen. Dennoch sind wir über seine äusseren Lebensverhältnisse sehr unvollkommen unterrichtet und können nur die dürftigsten Umrisse als festgestellt ansehen. Sein Familiennamen Schongauer wurde nach damaliger Sitte wenig gebraucht und er erhielt wegen seiner angenehmen Gestalt, oder mit einer anderen Beziehung von seinen Zunftgenossen den Beinamen des hübschen Martin, der dann von lateinisch schreibenden Schriftstellern in Martinus Bellus übersetzt und von anderen vielleicht auch durch Abkürzung seines ähnlich lautenden Familiennamens in Martin Schön verwandelt wurde, unter welchem Namen er Jahrhunderte lang in der Kunstgeschichte vorkommt[2]).

---

tam fuit eximius, ut ejus depictae tabulae in Italiam, in Hispanias, in Galliam, in Brittanniam et alia mundi loca abductae sint. Extant Columbariae in templo D. Martini et S. Francisci praeterea Seletstadii apud Praedicatores in ara, quae divo Sebastiano sacra est, imagines hujus manu depictae, ad quas effigendas exprimendasque pictores ipsi certatim confluunt et si bonis artificibus et pictoribus fides adhibenda est, nihil elegantius, nihil amabilius a quoque depingi reddique poterit." Das ganze Kapitel ist bei Fiorillo G. d. z. K. in D. II. 280 abgedruckt, jedoch nach einer späteren Ausgabe, wo Martin Schön Colmariensis genannt ist. Beide Ortsbezeichnungen sind üblich. Dass wirklich Gemälde Martin Schongauer's schon damals nach Italien gekommen, können wir nicht beweisen, dagegen ist es in Beziehung auf seine Kupferstiche unzweifelhaft. Vasari versichert es zweimal (im Leben des Marc Antonio und in dem des Gherardo, in der angeführten Ausgabe Vol. IX p. 259 und V S. 261), und zwar mit der genauen Bemerkung, dass dieser Gherardo, der, wie die Herausgeber Vol. VI S. 166 nachweisen, um 1495 gestorben sein muss, nach mehreren derselben Copien gefertigt habe, die er (Vasari) besitze. — Dass übrigens Martin mit Pietro Perugino „Briefe und Zeichnungen gewechselt habe", wie Grüneisen im Niclaus Manuel S. 192 ohne Quellenangabe erzählt, ist sehr unwahrscheinlich und dürfte auf einem Missverständnisse beruhen.

[1]) Das Kirchenbuch nennt ihn: Martinus Schongawer, pictorum gloria; Dr. Chr. Scheurl (1515) lässt „ob celebrem famam" in Nürnberg den Gedanken entstehen, den jungen Albrecht Dürer zu ihm in die Lehre zu schicken; der Belgier Lemaire in seinem vor 1530 geschriebenen Gedicht: Couronne margaritique zählt ihn unter den berühmtesten Meistern des Jahrhunderts auf (de Laborde, Ducs de Bourgogne I. p. XXIV.), Lambert Lombard von Lüttich, obgleich als ein eifriger Anhänger der Renaissance schon vornehm auf diesen alten Meister herabsehend, gibt in seinem Briefe an Vasari (1565 bei Gaye, Carteggio III. 177) zu, dass seine Stiche „parevano miraculose in quel tempo", und dass alle berühmten Künstler Deutschlands von ihm abstammten; Vasari selbst endlich (im Leben des Marc Anton, neue Ausgabe IX. 258) bezeugt, dass seine Blätter, von denen er mehrere speciell nennt, unter den Künstlern in Italien grosses Aufsehen erregt hätten und von mehreren nachgeahmt seien, ja dass auch Michel Angelo in seiner Jugend eines derselben nachgezeichnet habe.

[2]) Schon seine Zeitgenossen Wimpheling und Scheurl nennen ihn Martin Schön und diese Benennung erhielt sich bei den deutschen Schriftstellern (Sandrart) oder

Diese Namensveränderung hatte denn auch eine Verdunkelung seines Geburtsortes zur Folge, indem die Lokalforscher von Ulm und Augsburg auf ihn Ansprüche machten, die sich an den Namen Schön knüpften, welche man aber jetzt als vollständig widerlegt ansehen kann. Mit Ulm steht er in keinem Zusammenhange, mit Augsburg nur durch seine Eltern, die aber schon frühe nach Colmar übersiedelten. Sein Vater war Goldschmied und es ist daher wahrscheinlich, dass er selbst, ehe er Maler wurde, dies Gewerbe gelernt und dadurch eine Vorbereitung zu der nachher mit so grossem Erfolge geübten Kupferstecherkunst erlangt hat. [Als einen seiner Lehrer im Stechen und zwar um 1430 nennt Bernhard Jobin in der Vorrede zu seinen „Accuratae effigies pontificum maximorum" einen gewissen Luprecht Rüst, von dem wir sonst nichts wissen[1])]. Dass er später in Flandern und zwar unter Roger van der Weyde d. Ä. studirt habe, ist nach seinen Arbeiten mit grosser Sicherheit anzunehmen, aber keineswegs erwiesen, da es nur von einem späten und unzuverlässigen Zeugen angegeben wird[2]). Von seinen Gemälden trägt nur eines, die Madonna im Rosenhag, die Jahreszahl und zwar von 1473, seine Kupferstiche sind sämmtlich ohne Datum[3]). Sie scheinen aber wegen ihrer inneren Vollendung und nach den Spuren ihrer Einwirkung auf Andere nicht eher als von 1460 an bekannt geworden zu sein.

---

wurde bei lateinisch Schreibenden in Martinus Bellus übersetzt (Beatus Rhenanus bei Fiorillo II. 316.). Carl von Mander (Fol. 203) nennt ihn Hupse Martin, ohne seinen Geburtsort zu kennen; Lemaire hat diesen schon zu seiner Zeit in den Niederlanden gebräuchlichen Namen in Hugues Martin entstellt und lässt ihn von Frankfurt kommen. Die Franzosen nennen ihn Beau Martin und die Italiener meistens Martino Tedesco, Belmartino oder auch Buonmartino, Vasari aber mit offenbarer Verwirrung Martino d'Anverso, und später (in dem Zusatze der zweiten Ausgabe: Ueber einige flandrische Künstler, a. a. O. XIII. 148) sogar Martino d'Olanda, dem denn auch Condivi im Leben des Michelangelo gefolgt ist.

[1]) Quadt von Kinkelbach (1609) nennt ihn einen Schüler Israel's von Meckenem, was keiner Widerlegung bedarf; vielleicht bloss weil er bei Wimpheling diesen vor Martin Schön aufgezählt fand.

[2]) Lambert Lombard in dem oben erwähnten Briefe an Vasari sagt von Martin Schön: il quale non abandonò la maniera di Rogiero, suo maestro, und scheint daher ein wirkliches Lehrverhältniss zu demselben angenommen zu haben. Allein gleich darauf nennt er Albrecht Dürer „discepolo di esso Belmartino", was dieser, wie wir genau wissen, niemals war. Er nimmt es also augenscheinlich mit diesen Angaben nicht sehr genau und wird Martin Schongauer's Verhältniss zu Roger ebensogut wie das Dürer's zu Martin bloss aus dem Anblick ihrer Arbeiten gefolgert haben.

[3]) Indess für eines seiner Blätter, den Tod der Maria, haben wir eine chronologische Bestimmung, indem der Kupferstecher Wenzel von Olmütz es im Jahr 1481 copirte und auf dem Blatte neben seinem Namen die Jahreszahl angab.

Ueber sein Geburtsjahr haben wir gar keine Nachricht, und wenn er, wie man nach seinem mit der Jahreszahl 1453[1]) versehenen Bildniss vermuthen muss, schon bald nach 1420 geboren sein sollte, würde man annehmen müssen, dass er erst später von dem Geschäft des Goldschmieds zu dem des Malers und Kupferstechers übergegangen sei. Er starb schon im Jahre 1488[2]). Albrecht Dürer, der den Wunsch gehabt hatte, unter ihm zu arbeiten, wurde durch den Tod des Meisters daran gehindert. Als er auf seiner Wanderschaft im

Passavant, Peintre graveur II. 132. Einen in einem Manuscript in der Bibliothek zu Danzig vor dessen Beendigung im Jahr 1458 eingeklebten Kupferstich hielt Passavant früher (D. Kunstbl. 1850, S. 227) für eine Arbeit unseres Meisters, deren Datum mithin festgestellt wäre. Er hat sich indessen jetzt (Peintre graveur I. 201) davon überzeugt, dass derselbe ihm nicht gehört, sondern alterthümlicher ist.

[1]) [Andere lesen 1483 und nehmen in Folge dessen eine spätere Geburtszeit Schongauer's an. Vgl. die scharfsinnig gegen einander abgewogenen Gründe Beider bei Woltmann, Geschichte der Deutschen Kunst im Elsass, S. 228 ff.]

[2]) Wir besitzen zwei urkundliche oder fast urkundliche Nachrichten über seinen Tod. Auf der Rückseite eines Bildnisses von Schongauer in der Pinakothek zu München Nr. 738 findet sich ein Zettel mit unverkennbarer, aber zum Theil verletzter und zerstörter Schrift des fünfzehnten Jahrhunderts, folgenden Inhalts:

Mayster Martin schongawer Maler genent Hipsch
Martin von wegen seiner kunst geborn zu
zu kolmar. Abe (r) von seinen Öltern ain
augspurger bur (ger) Des geschlechts vō hern
geporn[3]) ꝛc. ist (gesto) rben zu kolmar anno 1499
(auf den) 2te (n Tag) Hornungs. Dem god gnad.
Ich sein jünger Hans burgkmair im jar 1488.

In einem Kirchenbuche des St. Martinstiftes zu Colmar dagegen findet sich notirt: „Martinus Schongawer, Pictorum gloria, legauit v. ss. pro Aniuersario suo et addidit 19 ss. 1 pf. ad Aniuersarium paternum a quo habuit minus Aniuersarium. obiit in die purificationis Marie (anno etc. LXXXVIII°)." Während also jene Nachricht ihn am 2. Februar 1499 sterben lässt, setzt die zweite seinen Tod zwar auf denselben Tag, aber um 11 Jahre früher, 1488. Das Kirchenbuch zu Colmar ist aus älteren Notizen zusammengeschrieben, jener Zettel seines Schülers (wie nicht zu bezweifeln des nachher berühmten Hans Burgkmair) ist zwar eine Privatnotiz, trägt aber alle Zeichen der Echtheit. Dies veranlasste mich früher, ungeachtet des officiellen Charakters des Kirchenbuches in demselben einen Irrthum anzunehmen und der Versicherung Burgkmair's grösseren Glauben zu schenken, vgl. meinen Aufsatz in den Mittheilungen der k. k. Central-Commission etc. 1863, Seite 186. Ich muss jedoch, nachdem ich das fragliche Kirchenbuch selbst eingesehen, der Ansicht des Herrn His-Heusler (Naumann's Archiv Band XIII. 1867, Seite 129 ff.) beipflichten, nach welcher durch die Einrichtung dieses Kirchenbuches die Möglichkeit des Irrthums ausgeschlossen ist, und vielmehr die Jahreszahl 1499 in Burgkmair's Notiz (welche in der That zwar deutlich geschrieben ist, aber eine Verschiedenheit der Tinte und mithin eine spätere Correctur annehmen lässt) irrig sein muss. Ich bekenne mich daher jetzt auch zu dem Todesjahre 1488.

[3]) Andere lesen statt geporn — „casparn."

Jahre 1492 nach Colmar kam, wurde er nur von Martin's Brüdern, welche theils Goldschmiede, theils Maler waren[1] empfangen[2].

Um ihn mit Sicherheit kennen zu lernen, wird man zuerst seine Kupferstiche betrachten, deren man jetzt, abgesehen von den zahlreichen mit seinem Monogramm versehenen Copien, 139 zählt, meistens kleine Blätter, doch auch einige grössere in Querfolioformat, fast alle heilige Gegenstände darstellend, einige wenige mit scharf aufgefassten aber harmlosen Figuren nach dem Leben, eine grössere Zahl mit zum Theil sehr vortrefflichen Vorzeichnungen für Goldschmiede. Von Zeichenfehlern ist er nicht frei und ein modernes Auge wird leicht an gewissen Härten, an den gemeinen Gesichtern, den mageren Beinen, den gewaltsamen und übertriebenen Bewegungen der Henker und ähnlicher Gestalten Anstoss nehmen. Aber bei näherer Betrachtung findet sich ein Gedankenreichthum und eine Fülle von Schönheit, welche den Beschauer entzückt und die Mängel vergessen lässt. Seine Engelsköpfe sind ungemein lieblich, mit wallendem, reichgelocktem Haare, von voller kindlicher Rundung, aber mit ausgebildeten Zügen und mit sinnigem seelenvollen Blicke. Auch die Köpfe jüngerer Frauen und Johannes des Lieblingsjüngers haben ähnliche Form und nicht bloss das Christkind, sondern selbst der Heiland in der Reife der Jahre hat etwas von diesem Typus, bei schlankerer Bildung des Kopfes ein volleres Rund der Wangen beibehalten, was in der Vorderansicht zuweilen an Weichlichkeit streift. Aber man empfindet in dieser Wiederkehr derselben lieblichen kindlichen Züge das Bedürfniss des Meisters, das Heiligste mit allem Reize zu schmücken, alle Süssigkeit, die er empfand, darüber auszugiessen. Auch fehlt es dann nicht an dem Ernsten und selbst Herben, was das Gegengewicht hält. Bei Christus selbst ist der Ausdruck des Leidens niemals unedel oder übertrieben, der der Würde meistens gelungen, manchmal, zum Beispiel bei der Gefangennehmung, wo er in der Mitte des Bildes mit seinem klaren Antlitz so ruhig zwischen den verzerrten, leidenschaftlichen Gestalten der Schergen dasteht, in bewundernswerther Weise gelungen. Maria hat schlankere Züge, fast an das griechische

[1]) Archivalische Nachweisungen aus Basel und Colmar über die vier Brüder Schongauer's, Ludwig, Caspar, Georg und Paul finden sich bei Gérard, les artistes de l'Alsace pendant le moyen âge, II. S. 228, 353, 389 und 401.

[2]) Wimpheling hatte in einem seiner Werke noch beim Leben Dürer's diesen den Schüler Martin Schongauer's genannt, und dies veranlasste den Nürnberger Gelehrten, Christian Scheurl, bei Dürer selbst darüber anzufragen, der ihm dann die im Texte angeführten Nachrichten gab und hinzufügte, dass er Martin Schongauer, obgleich er es gewünscht, niemals gesehen habe. Vgl. die Stelle des Scheurl in meinem Aufsatz a. a. O. und in dem von His-Heusler.

Profil erinnernd und ist zuweilen von fast raphaelischer Schönheit (z. B. Bartsch No. 31). Vor Allem aber ist die Innigkeit und der Seelenausdruck seiner Gestalten zu bewundern, die Abstufung des Schmerzes in den Zügen der Maria, der Magdalena und des Johannes bei der Kreuzigung, der Ausdruck der Ergebung und des Kampfes bei dem betenden Christus am Oelberge u. s. w. Ebenso tief ist er bei der Schilderung böser oder zweideutiger Gestalten; wie meisterhaft ist z. B. bei der ebenerwähnten Composition neben dieser reinen Christusseele und dem Ausdrucke der Trauer auf den Gesichtern der schlafenden Jünger der vorsichtig schleichende, die Kriegsknechte heranführende Judas mit der wunderlichen Locke, die wie ein Horn von seiner Stirn sich abbiegt und ihn als Satanskind kennzeichnet. Geht man so auf die Gedanken des Meisters ein, so wird man auch die Häufung der gemeinen Gesichter und die heftigen Bewegungen nicht mehr anstössig finden, weil sie nie ohne bestimmten Gedanken sind und die feinsten psychologischen Abstufungen enthalten. Indessen mag man zugeben, dass die einfachen ruhigeren Aufgaben, bei denen es nur auf Anmuth oder Würde ankam, uns mehr befriedigen. (Vgl. Fig. 29.) So die Bilder der Jungfrau oder die Anbetung des Kindes, die Flucht nach Aegypten, die das Vorbild für Dürer's Darstellung geworden ist und diese in innerer Poesie übertrifft, dann einzelne Gestalten, denen ein poetisches Element abzugewinnen war, St. Georg zu Rosse mit wallendem Haare, St. Christoph mit dem schönen Christkinde auf der Schulter u. A., überhaupt die einzelnen Gestalten. Aber auch selbst auf seinen grössesten Blättern, z. B. der Kreuztragung, weiss er die Composition zu beherrschen, und einzelne schöne Gestalten entschädigen vollkommen für manche Härten. Der Versuch die chronologische Folge seiner Blätter nach einem Kennzeichen festzustellen, ist misslich; man darf vermuthen, dass die, bei welchen die Züge der Jungfrau und die ruhigere Haltung der Gestalten näher an Roger erinnern (namentlich die Anbetung des Kindes und die Himmelskönigin, Nr. 4 und 31 bei Bartsch), früheren Ursprunges sind, aber es bleibt dann unter den anderen eine grosse Verschiedenheit, die man kaum aus der Zeitfolge, sondern wohl nur daraus erklären kann, dass er an der Grenze zweier Zeiten stand und in seiner grossen Vielseitigkeit bald nach dieser bald nach jener Seite angeregt war, bald im Sinne des reineren Schönheitsgefühls der idealen Schule, bald von einem naturalistischen Bestreben, das weit über die Grenzen der flandrischen Kunst hinausging. Vier seiner kleineren Blätter enthalten Medaillons mit den Zeichen der Evangelisten, wahrscheinlich als Vorbilder für Goldschmiede. Dar-

unter sind dann der Löwe und der Adler von einer wahrhaft überraschenden Grossartigkeit, bei dem wohlbekannten Hausthiere des Lucas dagegen hat er sich an die Natur halten zu müssen geglaubt und gibt nun ein treues Abbild eines magern Ochsen mit hervorstehenden Knochen, wie ihn irgend ein armer Landmann zum Markte gebracht haben mochte. Wie es scheint, genügten ihm seine flandrischen Meister weder in ihrer Naturwahrheit noch in ihrer Schönheit; wenn auch nicht aus Ehrgeiz, sondern nur aus Gewissenhaftigkeit suchte er sie in beidem zu übertreffen und schwankte zwischen verschiedenen Ansprüchen. Seine Gewänder geben oft die langen ruhigen Linien, wie er sie auf den Bildern Meister Wilhelm's von Cöln kennen gelernt haben mochte, oft aber sind sie mit scharfgebrochenen oder wellenförmig gerundeten Falten überhäuft, oder in flatternder, unruhiger Bewegung. Seine landschaftlichen Hintergründe sind zum Theil höchst grossartig (z. B. auf der grösseren Kreuzigung, Bartsch Nr. 25, wo man weit über die bergige Meeresküste fortblickt), aber bei dramatischen Momenten hat er selten Raum für dieselben. Denn jene weise Sparsamkeit der niederländischen Meister kennt er nicht; er möchte gern die Gegenstände erschöpfen, drängt daher eine Menge von Gestalten zusammen und verfällt leicht in das Kleinliche und Unruhige. Hubert van Eyck hatte an Adam und Eva schon eine naturgemässe und doch auch stilistisch würdige Behandlung des Nackten gelehrt; Martin Schongauer überladet die nackten Gestalten (z. B. den St. Sebastian Nr. 59) mit hartgezeichneten Muskeln. Ueberhaupt bleibt seine Körperkenntniss hinter seinen Gedanken zurück, die Hände und Beine seiner Gestalten sind zu mager und zu lang, eckige, spitze Formen machen sich überall unangenehm geltend[1]). Bei den weiblichen Gestalten ist meistens der Oberkörper zu kurz, er übertreibt die Schlankheit und Zierlichkeit, an der viele deutsche Meister dieser Epoche festhielten, und gewöhnt sich dadurch an Magerkeit, die er denn auch bei unschönen Gestalten und heftigen Bewegungen beibehält. Den Einfluss der flandrischen Schule erkennt man in vielen Einzelheiten, im Typus der Gesichter, in der Anordnung, in den perspektivischen Hintergründen. Er übertrifft sie in der psychologischen Durchbildung und im Schönheitsgefühle bei einzelnen Gestalten, während er in dem Gefühl für die Harmonie

[1]) Es ist ein wunderlicher Gedanke von v. Eye in seinem Leben und Wirken Albrecht Dürer's S. 69, wenn er die Magerkeit der Gestalten bei Martin Schongauer „einem ganz vertrockneten Lebensgefühle“ und einer ascetischen Absichtlichkeit zuschreibt. An eine solche war überhaupt in seiner Zeit bei Niemand, am wenigsten bei einem Künstler von so regem Schönheitsgefühl zu denken. Auch sind seine Gesichter eher fleischig.

des Ganzen ihnen nachsteht. Jene flandrischen Meister hatten den Vorzug, dass sie einer geschlossenen Schule angehörten, der Deutsche

Fig. 29.

Christus am Kreuze (nach dem Kupferstiche Bartsch 25) von Martin Schongauer.

stand allein und war darauf angewiesen, sich seine Regeln selbst zu suchen, in jedem Augenblicke wieder an die Quelle zu gehen. Während sie daher der Gefahr einer gewissen Gleichmässigkeit und Gleich-

giltigkeit ausgesetzt aber vor dem Anstössigen gesichert sind, geräth er wohl in übertriebene Bewegungen und unschöne Formen, aber er ist immer neu, immer lebensvoll. Er kann von vollendeter milder Schönheit sein, aber er opfert sie, wenn die Bedeutung des Gegenstandes es zu erfordern scheint. Man kann behaupten, dass Keiner so wie er das Auge für das Leben geöffnet habe; seine heiligen Gestalten sind idealer Tendenz, aber doch mit neuen, aus der Natur genommenen Zügen, seine Uebertreibungen sind hässlich, aber sie fussen auf Wahrheit, die wenigen Genrebilder, die er gegeben hat, die beiden Tischlerjungen, die sich am Leimtopf schlagen, der Eseltreiber u. s. f. scheinen geradezu Naturstudien zu sein, die er in sein Skizzenbuch aufnahm. Endlich ist auch seines technischen Verdienstes als Kupferstecher zu erwähnen; er war zwar nicht, wie Manche glaubten, der Erfinder dieses Kunstzweiges, aber er förderte ihn bedeutend, zeichnete mit feineren Umrissen, lehrte eine weichere Schattirung und wusste dadurch seine Gestalten abzurunden und seine Compositionen zusammenzuhalten. Bemerkenswerth ist aber, dass man auch in dieser Beziehung kaum ein Fortschreiten in seinen Blättern nachweisen kann; dieselben Vorzüge sind ihnen allen mehr oder weniger gemein, und man wird annehmen müssen, dass er, ehe er mit ihnen an die Oeffentlichkeit trat, sich an Goldschmiedearbeiten mit dem Gebrauche des Grabstichels im höchsten Grade vertraut gemacht hatte.

Von seinen Gemälden sind leider äusserst wenige erhalten und darunter nur ein einziges, das man für beglaubigt ansehen kann, weil es noch an seiner ursprünglichen Stelle steht und die Tradition, welche es ihm beilegt, durch eine Erwähnung seines Zeitgenossen Wimpheling unterstützt wird. Es ist dies die berühmte Maria im Rosenhag in der Stiftskirche St. Martin zu Colmar[1]). Die Composition ist höchst einfach, die Jungfrau in etwas mehr als lebensgrosser Gestalt mit dem Christkind, das seinen Arm um ihren Hals schlingt, auf dem Schoosse ganz in Roth gekleidet auf einer Gartenbank, bunte Vögelein singen im Gesträuche, blaugekleidete Engel halten schwebend

[1]) Ueber Martin Schongauer's Gemälde, vgl. v. Quandt im Kunstbl. 1840, S. 317 ff.; Waagen, K. W. und K. in Deutschland II. 308 ff.; Passavant im Kunstbl. 1843, S. 254 und ausführlicher 1846, S. 170 ff.; Hotho, Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei (1843) II. 214; E. Förster, Kunstgeschichte II. 194 (1853) und Denkmäler der Baukunst etc. Band II. mit einer Abbildung der Madonna im Rosenhag. Die Jahreszahl 1473 ist erst neuerlich und zwar auf der Rückseite entdeckt. Das Gemälde, früher an dunkler Stelle in der Kirche, ist jetzt in der Sakristei aufgehängt und dadurch zugänglicher geworden. Ein (freilich unvollständiges) Verzeichniss sämmtlicher dem Martin Schongauer mit Recht oder Unrecht zugeschriebener Gemälde ist im Kunstblatt 1841 Nr. 7 ff. gegeben.

eine Krone über ihrem Haupte. Hinter dem Rosengehege, das die Bank umschliesst, ist Goldgrund. Der Körper des Kindes ist noch

Fig. 30.

Madonna im Rosenhag von Martin Schongauer, Stiftskirche zu Colmar.

sehr mangelhaft, die Hände der Jungfrau sind, wie auf seinen Kupferstichen, sehr mager, aber der Ausdruck demuthsvoller Reinheit in

ihrem schönen Kopfe und ihrer ganzen Haltung, die lieblichen Züge der Engel und selbst im Kopfe des Christkindes sind wahrhaft bezaubernd, und das Ganze übertrifft in ruhiger Harmonie und in der Verbindung des Heitern und Grossartigen alle anderen gleichzeitigen deutschen Gemälde. Das Oval des Gesichtes der Jungfrau ist schlanker als in der flandrischen Schule, aber der Farbenauftrag und die wohlberechnete Wirkung der rothen Masse des Gewandes lassen den Einfluss dieser Schule nicht verkennen, wenn auch mit verminderter Kraft der Farbenharmonie. Schon Lambert Lombard in seinem Briefe an Vasari bemerkt, dass Schongauer, weil er an den Kupferstich gewöhnt war, im Colorit seinem Meister Roger nicht gleichgekommen sei.

Ausserdem befindet sich im städtischen Museum zu Colmar eine Reihe von Gemälden, welche ihm zugeschrieben werden. Zwei darunter sind ohne Zweifel seiner würdig; es sind Flügel eines Altars aus dem Kloster Isenheim, auf beiden Seiten mit lebensgrossen Figuren bemalt, so dass die Innenseiten die Geburt Christi mit der anbetenden Maria und dann den heiligen Antonius stehend mit Stab und Buch nebst einem anbetenden Canonikus, (wie das Wappen ergibt aus der Baseler Patricierfamilie Bärenfels), die Aussenseiten aber zusammengelegt die Verkündigung darstellen. Die Haltung

Fig. 31.

A. Js.

Maria das neugeborene Kind verehrend von Martin Schongauer, Museum zu Colmar.

Fig. 32.

Der heilige Antonius von Martin Schongauer, Museum zu Colmar.

des Abtes, die zarte Schönheit der Jungfrau erinnert an bekannte Kupferstiche unseres Meisters, und die Ausführung, obgleich nicht so vollendet wie auf dem Bilde der Martinskirche, ist frei und meisterlich und kann ihm mit grosser Sicherheit zugeschrieben werden.

Sechzehn zusammengehörige Bilder, die Passion des Heilandes darstellend und aus dem ehemaligen Dominikanerkloster von Colmar herrührend, sind zwar übermalt, wobei die Umrisse dicker geworden sind und ihren feinen, ausdrucksvollen Schwung verloren haben, enthalten aber doch noch sehr viel Schönes und sind gewiss aus seiner Werkstatt hervorgegangen. Ein Theil der Bilder stimmt nämlich mit seiner gestochenen Passion überein, doch mit bemerkenswerthen Abweichungen, andere aber zeigen andere nicht darunter befindliche Compositionen, welche jenen an Innigkeit des Ausdrucks und sonst an künstlerischem Werthe nichts nachgeben. Auf einigen Tafeln sind die Köpfe besser als die Gewänder und andere können sogar ursprünglich ganz von der Hand des Meisters gemalt sein. Dies gilt von der auch in der Composition vorzüglich schönen Kreuzabnahme[1]. Diese Tafeln sind, obgleich auf Goldgrund, doch in Oel und mit augenscheinlicher Kenntniss flandrischer Technik gemalt. Acht derselben,

[1]) Waagen a. a. O. schreibt ihm Kreuzabnahme und Grablegung zu.

ohne Zweifel die Aussenflügel, haben aber auch auf der Rückseite Gemälde und zwar in Tempera; sie sind zum Theil zwar leicht, aber auch geistreicher ausgeführt, mit einem feineren Gefühl für Schönheit und Anmuth und haben weniger durch Uebermalung gelitten. Sie beginnen mit der bekannten mystischen Form der Verkündigung, wo der Engel Gabriel als Jäger das Einhorn verfolgt, das sich im Schoosse der Jungfrau birgt, geben dann die Kindheitsgeschichte Christi und schliessen mit einer vorzüglich schönen Darstellung der Krönung der Jungfrau [1]).

Höchst bedeutend ist endlich ein anderes Bild derselben Sammlung, eine Pietas, Maria mit dem Leichnam Christi auf ihrem Schoosse, ein Drittel in Lebensgrösse auf Goldgrund. Der Leichnam Christi ist allerdings steif und mangelhaft, aber das Antlitz der mütterlich gehaltenen Jungfrau, mit den herabgefallenen grossen Thränen auf ihrer Wange, ist so schön, so seelenvoll, so schmerzdurchdrungen, dass das Bild zu dem Anziehendsten und Ergreifendsten gehört, was die damalige christliche Kunst geleistet hat [2]). Es wurde daher auch von den ersten Berichterstattern über diese Sammlung als ein unzweifelhaftes, ja als das einzige authentische Bild unseres Meisters in derselben betrachtet [3]). Allein in der That gehört es ihm nicht, wird aber das Werk eines anderen Elsässischen Meisters sein, der eine gewisse Verwandtschaft mit ihm hat, sich aber in der Technik sowohl wie im Charakter von ihm unterscheidet. Die Gesichtsbildung der Maria weicht von allen, die wir bei Schongauer finden, bedeutend ab, sie ist breiter, gradliniger. Ja die ganze Auffassung ist eine verschiedene; während Martin seine Anschauung des Schönen mehr aus der Phantasie schöpft, und das was er aus der Wirklichkeit sich an-

---

[1]) Der Erzengel Gabriel als Jäger von Hunden begleitet, welche durch die Beischriften als Tugenden bezeichnet sind, und vor denen das Einhorn sich zur Jungfrau geflüchtet hat. Da die Kreuzigung unter den Momenten der Passion fehlt, war sie wahrscheinlich im Schrein plastisch dargestellt; nach dem Schlusse der ersten Flügel zeigten sich die 16 Momente der Passion, nach dem der äusseren die Temperabilder mit den Marialien. Es ist bemerkenswerth, dass hier (wie am Niederrhein) die heiteren Mysterien, in Franken dagegen gewöhnlich die Passionsmomente die Aussenseiten bilden.

[2]) Es gehören dazu zwei Flügelbilder, die Verkündigung und die Verehrung des Christkindes, auf der Aussenseite aber die vor dem Gekreuzigten knieenden Stifter darstellend. Sie sind geringeren Werthes.

[3]) So nicht nur v. Quandt, dessen begeisterte Beschreibung a. a. O. S. 323 nachgelesen zu werden verdient, sondern auch Passavant im Kunstblatt 1843, während er später (1846) der inzwischen von Waagen a. a. O. geäusserten Meinung beipflichtend es für das Werk eines anderen Meisters jedoch derselben Zeit und Richtung erklärt. Meine eigene schon 1842 gebildete Ansicht stimmt damit überein.

eignete, von dem Idealen in gewissem Sinne scheidet, ist hier beides inniger verschmolzen, die Wirklichkeit unvollkommener, aber schon im Lichte des Idealen aufgefasst, so dass zwischen beiden kein Gegensatz entsteht.

Ausserhalb Colmar ist kein einziges völlig zuverlässiges Gemälde Schongauer's aufzuweisen. Die meisten ihm zugeschriebenen in den öffentlichen Galerien haben in der That nichts mit ihm gemein. Das herrliche, leider in den Hintergründen arg übermalte Flügelbild im Belvedere zu Wien (Zimmer II. Nr. 81) ist zwar in dem edeln Ausdruck tiefen Schmerzes ihm ebenbürtig, aber entschieden niederländischen Ursprungs. Eine Reihe von acht Bildern auf Goldgrund, theils in der Moritzkapelle zu Nürnberg (Nr. 59. 62. 63. 66. 111. 115. Waagen a. a. O. I. Seite 185. Gassert im Kunstbl. 1841, Seite 37), theils in Schleissheim, welche die Familien der Verwandtschaft Mariä einzeln, gewissermassen in ihrer Häuslichkeit durch beigeschriebene deutsche Knittelverse erklärt, darstellen und fünf ihnen ganz ähnliche Bilder in der Pinakothek Nr. 11. 13. 626. 737 und 1346, sämmtlich aus der Fürstlich Wallerstein'schen Sammlung in die Kgl. Bayerische übergegangen, galten früher für Werke Schongauer's, dann für solche Schühlein's, sind aber in der That vom Meister der Sammlung Hirscher. Dagegen besitzt seit 1866 das Belvedere in Wien ein kleines überaus wohlerhaltenes Bild aus der Sammlung des Directors Böhm, welches man fast mit Gewissheit Schongauer zuschreiben möchte. Maria in rothem Kleide mit einem Mantel von anderer rother Farbe, der dem Boden aufliegend viel gebrochene Falten bildet, hält das Christkind, das, auf ihren Knien stehend, aus ihren Händen Trauben nimmt. Im Hintergrund sieht man im Halbdunkel Joseph, der Heu trägt; dahinter Ochs und Esel. Hände und Arme der Jungfrau haben die bekannten mageren Formen, der Körper aber ist voll und gut und der Kopf völlig übereinstimmend mit den Madonnen mancher seiner Kupferstiche. Die ganze Gestalt und alles Beiwerk, z. B. der Korb mit Trauben zu ihren Füssen ist aufs Sorgfältigste in niederländischer Farbenpracht ausgeführt.

[Aehnlich an Werth und Grösse ist eine heilige Familie, die vor einigen Jahren aus der Schleissheimer Galerie in die Pinakothek zu München kam. Maria, dem Kinde eine Blume reichend, sitzt in einer gebirgigen Landschaft vor dem Stalle, in welchem Joseph und die Thiere sichtbar. Lieblich in der Auffassung und fein in der Durchführung wie das Wiener Bildchen, ist es leider nicht ganz unberührt. Nicht ganz zweifellos ist der heilige Joachim im Museum zu Basel (Kopf in Lebensgrösse). Ueber einige zweifelhafte Bilder, die Schon-

gauer und seiner Schule zugeschrieben werden, vgl. Kugler zur Geschichte der Malerei. Bd. II, S. 442 ff. u. F. X. Kraus' Repertorium. D. II.]

Handzeichnungen, freilich sämmtlich ohne Monogramm, aber mit fester meisterlicher Hand ganz in der Weise unseres Meisters gezeichnet, sind in mehreren grossen Sammlungen erhalten, hauptsächlich in Basel, in Wien und endlich in der Universitätsbibliothek zu Erlangen[1]).

Einen bedeutenden Schüler scheint er nicht gebildet zu haben[2]). Zehn Stationsbilder im Chor der Peterskirche zu Strassburg[3]) sind nicht ganz werthlose Compositionen in seiner Richtung, lebendig und mit sehr bestimmter Charakteristik, in den letzterwähnten Bildern ist auch noch das Bestreben erkennbar, Christus in idealer Schönheit darzustellen, aber eine bedeutende Eigenthümlichkeit tritt in ihnen nicht hervor und nicht lange nach Schongauer's Tode kam durch eine Mischung dieses Strebens nach Charakteristik mit dem derberen Realismus der Dürer'schen Schule ein carikirter Styl auf, der sich weit von seiner zarteren Weise entfernte. Wimpheling erwähnt dann auch eines Malers Johannes Hirtz von Strassburg, den er höchlich rühmt und von dessen daselbst erhaltenen Bildern er in den volltönendsten Ausdrücken spricht[4]); indessen scheint nichts von ihnen erhalten und es fragt sich, ob dies Lob nicht die Wirkung einer persönlichen Gunst des damals ebenfalls in Strassburg lebenden Schriftstellers war.

[1]) Die Beschreibung einer Handzeichnung in dieser Sammlung, welche muthmasslich das eigene Porträt des Meisters enthält, s. Eye, Albrecht Dürer's Leben Seite 65 und 496.

[2]) [Hans Baldung Grien's Altarbilder in der Klosterkapelle zu Lichtenthal bei Baden-Baden sprechen dafür, dass er Schongauer's Schüler war; indess hat sich dieser Meister später ganz der Richtung Dürer's hingegeben.]

[3]) Vgl. Passavant a. a. O. und Waagen a. a. O. II. 354 ff. Ich zählte in der Peterskirche wie Passavant zehn, nicht wie Waagen neun Tafeln.

[4]) „Joh. Hirtz, Argentinensis, non est obmittendus, qui dum in humanis esset, apud pictores omnes in magna fuit veneratione, cujus in pictura peritiam clarissimae ac speciosissimae imagines tum alibi, tum Argentinae in natali solo depictae testantur." Grüneisen (Nicolaus Manuel S. 64) und Passavant (Kunstbl. 1846, S. 187) halten denselben identisch mit einem Johannes Herbst aus Strassburg, von dem anderweit gemeldet wird (vgl. Ulrich Hegner, Hans Holbein S. 63), dass er 1468 geboren sei, zur Zeit der Reformation aber seine Kunst aus Besorgniss des Bilderdienstes aufgegeben habe und zu Basel verstorben sei. Die Namensveränderung wäre möglich, indessen spricht Wimpheling von ihm schon in der Ausgabe von 1505 als von einem Verstorbenen, der also mit dem Zeitgenossen der Reformation nicht identisch sein kann. Jedenfalls sind die auf der Bibliothek bewahrten Madonnenbilder, die er ihm zuschreibt, ein Oelbild auf Holz und eine Fahne, für einen solchen zu alterthümlich, auch schien mir die darauf befindliche halb zerstörte Jahreszahl eher 1488 als 1508 zu bedeuten.

Nirgends fand die Kunst dieser Zeit eine günstigere Stätte als in Schwaben. Die Grundlagen dieser Blüthe waren schon in den vorigen Jahrhunderten durch die politischen Schicksale des Landes gelegt. Während nämlich in den anderen deutschen Gegenden auf den Trümmern der herzoglichen Gewalt einzelne mächtige Landesherren sich hoben und ihre Herrschaft ausdehnten, hatte hier das Kaiserhaus der Hohenstaufen, indem es diese Gewalt für sich behielt, das Aufkommen solcher grösseren Territorien verhindert. Schwaben bestand daher bei dem Untergange dieses Hauses aus zahlreichen, aber kleinen reichsunmittelbaren Herrschaften neben freien Städten, deren gegenseitige Ansprüche ein Chaos von grösseren und kleineren Fehden verursachten, welche zunächst das Aufblühen des reichen Landes und damit auch das der Kunst zurückhielten. Allein während diese Unruhen die grösseren Häuser schwächten und theilten, hatten die Städte mit ihrer bürgerlichen Zähigkeit allmählich sich soweit emporgearbeitet, dass sie jetzt, unter dem Einflusse der allgemeinen Ursachen, welche die Blüthe der Städte in Deutschland förderten, mächtig und tonangebend dastanden. Augsburg sammelte durch seinen Welthandel fürstliche Reichthümer, Ulm erhielt durch gewerbliche Thätigkeit und Landbesitz eine Bedeutung wie wenig andere Communen, aber wichtiger war es, dass neben ihnen noch eine grosse Zahl mittlerer und selbst kleiner Städte bestanden, welche durch ihre enge Verbindung gegen mächtige Feinde geschützt sich als selbstständige, freie und wohlhabende Gemeinwesen und als geistige Mittelpunkte ihrer Umgebung fühlten. Dies republikanische Selbstgefühl kam der Kunst zu Statten; jede dieser Städte wetteiferte ihre öffentlichen Gebäude, ihre erst jüngst entstandenen oder vergrösserten Kirchen zu schmücken, in jeder fanden sich begüterte Bürger, welche von Frömmigkeit oder Eitelkeit getrieben künstlerisch gestaltete Denkmäler hinterlassen wollten. Es gab daher fast in jeder dieser Städte eine Zahl von Malern und Bildnern und die Kunst war so sehr öffentliches Bedürfniss, dass die Behörden, wenn es daran fehlte, geschickte Meister durch Aufträge oder Begünstigungen zur Niederlassung bewegten. Da die zusammen wohnenden Meister nothwendig auf einander einwirkten und ihre Ansichten und Gewohnheiten mit ihrer Werkstatt auf ihre Söhne und Schüler vererbten, bildeten sich zahlreiche Lokalschulen, die aber bei der Gleichheit der Verhältnisse und Anschauungen und bei den engen Beziehungen benachbarter Genossenschaften im Wesentlichen übereinstimmten und einen gleichen provinziellen Charakter annahmen, der ihre Werke als die der schwäbi-

schen Schule bezeichnet, und der nur in den grösseren Städten, in Augsburg und Ulm, einen besonderen Charakter erhielt.

Die Richtung dieser Schule war nothwendig eine überwiegend realistische; der bürgerliche Geist der Städte und der Zeitgeist führten gleichmässig dahin und auch der schwäbische Volkscharakter enthielt ein realistisches Element. Aber dieser schwäbische Realismus war doch nicht der gewöhnliche; er begnügte sich nicht mit der äusseren Wahrheit, nicht mit dem Wohlgefallen an der glänzenden Erscheinung der Dinge, sondern beruhte auf einer innigen, warmen, fast schwärmerischen Anhänglichkeit an das Nahe und Einzelne, auf einer Weichheit des Gefühls, der lyrischen Stimmung, die sich zu allen Zeiten hier poetisch geäussert hat. Diese Verbindung des Realistischen mit einem idealen Elemente erschwerte dem schwäbischen Stamme die künstlerische Entwickelung; dem abstracten Idealismus der vorigen Epoche hatte er sich nicht hingeben können und als nun realistische Empfindungen aufkamen und in anderen Gegenden Gestalt gewannen, fehlte es an der technischen Vorbildung. Die wenigen schwäbischen Bilder, die wir dieser Zeit zuschreiben können[1], sind roh oder doch stumpf und unerfreulich und auf dem einzigen besseren Bilde dieser Uebergangszeit, das wir nachweisen können, stösst der Meister einen Klageruf über Vernachlässigung der Kunst aus[2], die doch wohl damit zusammenhing, dass sie selbst im Allgemeinen zurückgeblieben war und sich daher auch noch kein Publikum geschaffen hatte.

In dieser Noth erschien die flandrische Kunst als eine Retterin und die schwäbischen Meister wandten sich ihr daher mit einem Eifer zu, wie keine andere Schule. Einer dieser Meister, dessen Geschichte und Werke uns besser bekannt sind, war Friedrich Härlen, Herlin

---

[1]) So das Bild von 1439 im Dome zu Augsburg, mit der Darstellung der mir unbekannten Legende eines Bischofs, dem bei der Messe eine göttliche Erscheinnng wird (Vere felix est Sanctus cui hora sancti sacrificii dextera dei apparuit; Gottes Hand reicht ihm das Kreuz dar), das einzige datirte schwäbische Bild dieser Zwischenzeit, das wir besitzen; ferner die beiden Tafeln mit je drei Heiligen aus Almendingen (Grüneisen im Kunstblatt 1840, Seite 413) und eine Anbetung der Könige, Nr. 1, 2 und 24 des Katalogs von 1855 der ehemals Abel'schen, jetzt Königlich Württembergischen Sammlung zu Ludwigsburg u. a. Die Wandgemälde aus dieser Zeit (in Göppingen, Lorch, Hohenstaufen a. a. O: Seite 413) sind grösstentheils durch Uebermalung zerstört, indessen lässt sich bei ihnen noch weniger eine frühe Entwickelung jenes subjectiv-realistischen Elementes erwarten.

[2]) „Schrie Kunst schrie und klag dich ser, din begert jecz Niemen mer". So Lucas Moser auf dem Bilde in Tiefenbronn vom Jahre 1431. G. d. B. K. Bd. VI, Seite 409.

oder Herlen. Wahrscheinlich in Nördlingen geboren und der Sohn eines gleichnamigen Malers Hans, der daselbst von 1442 bis 1476 aufgeführt ist[1], muss er frühe in Belgien, wahrscheinlich in Roger's Werkstatt gearbeitet haben[2]. Im Jahre 1455 war er schon wieder heimgekehrt, aber zunächst nicht nach seiner Vaterstadt, sondern nach Ulm[3]. Später malte er, vielleicht schon 1459, gewiss 1462 und 1463 in Nördlingen, dann aber 1466 und 1467 in Rothenburg an der Tauber, wo er um diese Zeit ansässig war. In demselben Jahre aber trat der Rath von Nördlingen mit ihm in Unterhandlung und bestimmte ihn, sich gegen lebenslängliche Befreiung von Steuern und Gemeindediensten und zwar auf Lebenszeit daselbst niederzulassen[4].

---

[1] Beyschlag's Nördlingische Geschlechtshistorie Band II, Seite 229 ff. Dieser zweite Band (1803) ist nicht von Beyschlag, sondern von dem Gerichtsdiener und (autodidaktischen) Maler Johannes Müller († 1824) geschrieben, der ein eifriger Forscher Nördlingischer Geschichten war und dessen voluminöse Excerpte aus städtischen Urkunden und anderen Nachrichten noch jetzt bei seinem Enkel aufbewahrt werden.

[2] [Dass Herlen in den Niederlanden gewesen und namentlich auch Werke Jan van Eyck's gesehen, erhellt aus den Bäumen auf einem im Contexte zu erwähnenden Bilde, dem Noli me tangere auf dem Rathhause zu Nördlingen, wo sich Granatäpfel- und Orangebäume finden.] Indess die Nachricht, welche Waagen, Handbuch I, Seite 178 und K. W. und K. I. 325 angeblich nach Beyschlag im zweiten Bande der Nördlingen'schen Geschlechtsregister 1803 mittheilt, dass er in dem Bürgerbuche von Nördlingen bezeichnet sei als ein „Maler, der mit niederländischer Arbeit umgehen könne“, scheint irrig. Wenigstens enthält der Auszug aus dem Bürgerbuche in den Papieren des Verfassers dieses zweiten Bandes (des Malers Müller), den ich daraus entnommen, diese Phrase nicht. Noch irriger ist es, wenn man diesen apokryphen Passus auf die Anfertigung gravirter Messingplatten bezogen hat (Lützow Zeitschrift Band V, Beiblatt Seite 162), weil in der That auch diese Arbeit als „flandrische“ (G. d. b. K. Band VI Seite 359, Anm. 4) bezeichnet wird. Denn nach Waagen a. a. O. lautet die Note so wie angeführt, bezieht sich also ausdrücklich auf „Maler“, nicht auf Metallarbeiter.

[3] Dies sagt freilich nur der wenig zuverlässige Weyermann: Neue Nachrichten etc., Ulm 1829, Seite 172. Dass er nachher in Rothenburg bleibend ansässig war, ergibt der sogleich zu erwähnende Auszug aus dem Bürgerbuche.

[4] Der Auszug aus den Bürgerregistern lautet in Müller's Excerpten also: Meister Friedrich Härlen von Rothenburg, der Maler, ist mit einem Rath übereinkommen und unser Bürger worden sein Lebtag. Und hat ihn ein Rath sein Lebtagen Freiet Stürens, Wachens, Reisens und Grabens. Doch soll er in ein Zunft treten von der Stadt Gesetz und Gebot halber. Und was er Gutz erkauft, ererbt oder übernimmt, das in unserer Stadt stür gelegen, derselben Gut soll er versteuern als ein anderer unser Bürger. Darauf hat er den gemainen Bürgereid geschworen. Act. uf S. Margareth-Tag an d. XVII 1467. Da er nach den Angaben Müller's aus einem Nördlingischen Geschlechte stammte, so folgt aus der Bezeichnung: von Rothenburg, dass er daselbst ansässig war.

Sein Todesjahr ist unbekannt [1]), doch starb er ohne Zweifel zu Nördlingen, wo sein letztes Bild die Jahreszahl 1488 trägt, und wo er mehrere Söhne hinterliess, die ebenfalls Maler waren und ihre Kunst wieder auf ihre Söhne bis in das XVII. Jahrhundert hinein vererbten.

Von den frühesten Werken Friedrich Herlen's des Aelteren in Nördlingen hatten sich zwei Flügel erhalten, ohne seinen Namen, aber in der durch seine beglaubigten Arbeiten bekannten Weise und angeblich mit der Jahreszahl 1459 [2]).

Bald darauf, im Jahre 1462, hatte er Gelegenheit zu einer sehr

---

[1]) Die Aufschrift des in Beyschlag's Buch a. a. O. erwähnten, früher in der Georgskirche, jetzt im Rathhause zu Nördlingen befindlichen Epitaphs lautet wörtlich: Anno Dom. 1591 den 12. Tag October starb der Erenhaft und firnem Friedrich Herlin Stadtmaler allhie, und bezieht sich also nicht auf unsern Meister, auf den sie (ohne Beyschlag's Schuld) Passavant K. Bl. 1846, Seite 177, Förster in der Kunstgeschichte Seite 187 und Nagler in dem betreffenden Artikel seines Künstlerlexikons mit Abänderung der Jahreszahl in 1491, Fiorillo I. 332 aber und Becker im D. K. Bl. 1853, S. 293 sogar ohne solche Aenderung bezogen, obgleich sie so eben von seinem im Jahr 1462 ausgeführten Gemälde gesprochen haben. Dieser Stadtmaler, dessen Monument in jeder Beziehung den Charakter von 1591 trägt, ist also ein Enkel oder noch wahrscheinlicher Urenkel unseres Friedrich. Ueberhaupt wiederholen sich die Vornamen unter den Abkömmlingen Friedrich Herlins des Aelteren, und schon Müller in dem II. Bande von Beyschlag's Geschlechtshistorie verwechselt sie, während er ohne Beweise jedem derselben bestimmte Bilder beilegt; Fiorillo ist gerade hier nachlässiger wie je. Weyermann (1829) gibt noch mehr unverbürgte Nachrichten und Nagler's Lexikon hält sich verpflichtet, alles dies zu protokolliren. Da diese Nachkommen sämmtlich künstlerisch unbedeutend sind und schon der Jesse Herlin, der 1503 ein jetzt in der Bibliothek zu Nördlingen befindliches jüngstes Gericht malte (Grüneisen und Mauch a. a. O. Seite 38) sich nicht mehr von den übrigen handwerksmässigen oberdeutschen Malern unterscheidet, scheint es unnöthig, auf weitere Details einzugehen.

[2]) Waagen a. a. O. I, 359 sah in Nördlingen bei dem Pfarrer der katholischen Kirche einen Altarflügel mit der Jahreszahl 1459, welcher die Anbetung der Könige und eine an einem Altar betende Nonne enthielt und den er Friedrich Herlen zuschrieb. Ich konnte ungeachtet der Nachfrage bei dem jetzigen Pfarrer und bei Nördlingen'schen Kunstfreunden das Bild nicht entdecken, fand aber in den Papieren des erwähnten Johannes Müller eine Notiz, die sich darauf bezieht. Derselbe beschreibt nämlich zwei Flügel von Friedrich Herlen, als bei den Carmelitern befindlich, von denen der eine oben Maria mit dem Kinde, dem sie einen Apfel reicht, und darunter die Beschneidung, der andere unten die Anbetung der Könige, darüber aber die heil. Ottilie als Nonne betend enthielt und worauf er eine Jahreszahl fand, die er zwar 1469 las, aber zugleich (weil sie ihm zweifelhaft sein mochte) abzeichnete, wo dann die dritte Ziffer eine ungewöhnliche ist, die aber keineswegs 6, sondern nur 5 bedeuten kann und in dieser Bedeutung mehrmals und zwar gerade in Schwaben sehr ähnlich vorkommt. Anz. f. K. d. d. Vorzeit 1861, Seite 118. 152. [Der erstere der beiden Altarflügel mit Maria und dem Kinde und der Beschneidung, allerdings in zwei Theile zersägt, befindet sich jetzt

viel grösseren Arbeit. Ein reicher Bürger von Nördlingen, Jacob Fuchshart, stiftete nämlich einen neuen Hochaltar in der Georgskirche, an welchem Herlen die Gemälde ausführte. Der Altar ist zwar im Jahre 1683 erneuert, indem man die Flügel beseitigte und den Schrein mit Renaissancearchitektur schmückte, indessen sind alle Theile desselben, nur mit Ausnahme der Altarstaffel, wenn eine solche existirte, erhalten, so dass über den Zusammenhang des ganzen Werks kein Zweifel bleibt. Im Schreine standen wie jetzt in lebensgrossen Statuen Christus am Kreuze mit Maria und Johannes und wahrscheinlich auch die Schutzpatrone der Kirche, St. Georg und Magdalena, die jetzt neben dem Schreine angebracht sind. Daneben enthielten dann die geöffneten Flügel zusammen acht Gemälde aus der Kindheitsgeschichte Jesu, und zwar auf dem ersten Flügel Verkündigung, Visitation, Geburt und Beschneidung, und auf dem zweiten Anbetung der Könige, Präsentation im Tempel, Flucht nach Aegypten und Christus im Tempel lehrend. Schloss man diese Flügel, so zeigten sich auf ihrer Aussenseite wiederum acht Bilder und zwar auf dem einen Flügel drei aus der Legende des heil. Georg (der Kampf gegen den Drachen, der Fall der Götzen, vor denen man ihn zum Opfern zwingen will, und seine Enthauptung) und eines mit den knienden männlichen Gliedern der Familie des Stifters; auf dem andern zwei aus der Geschichte der Magdalena, wie sie die Füsse des Herrn wäscht und wie er ihr als Gärtner erscheint, und die Frauen der Familie nebst den heil. Dorothea und Barbara. Da der Schrein wegen der Grösse des Kreuzes in der Mitte höher war als an den Seiten, so sind auch die zur Bedeckung dieses Theiles dienenden Bilder des Flügels, also auf ihrer Innenseite die äusseren Eckbilder, auf der Aussenseite die Mittelbilder der oberen Reihe. [Die Flügel sind jetzt auseinander gesägt und hängen als sechszehn einzelne Bilder im Rathhause zu Nördlingen in zwei Zimmern der städtischen Sammlung.] Dagegen ist die Rückseite des Altarschreins an ihrer Stelle und mit ihren alten Malereien erhalten, welche ganz wie die der Flügel in Felder eingetheilt sind und in der unteren Reihe die letzten Erdentage Christi, Geisselung, Kreuztragung, Kreuzigung und Auferstehung, in der oberen aber das jüngste Gericht, und zwar auf

im Nationalmuseum zu München, während die Anbetung der Könige und die heil. Ottilie, um Befreiung der Seele ihres Vaters aus der Hölle am Altare betend, ebenfalls auf zwei jetzt getrennten Tafeln, in's Rathhaus zu Nördlingen geschenkt sind, aber kein Datum tragen. Dagegen eben dort eine Maria am Betpult aus einer Darstellung der Verkündigung, leider ohne den dazu gehörigen Engel, enthält die oben erwähnte Zahl 1459 mit der charakteristischen Form der Fünf. D. H.]

den beiden äusseren Feldern hier die zum Paradiese eingehenden Seligen, dort die Hölle, auf den beiden mittleren aber (mit Benutzung

Figur 33.

Darstellung im Tempel vom früheren Hochaltar in der Georgskirche, jetzt im Rathhaus zu Nördlingen, von Friedrich Herlen.

der hier eintretenden grösseren Höhe des Schreins) die eigentliche Handlung des Gerichts, nämlich ganz oben Christus als Weltrichter, darunter fürbittend Maria und Johannes, endlich ganz unten kleiner die Auferstehung der Todten [1]. Die lebensgrossen Statuen des Schreins und die der heil. Magdalena und des heil. Georg, welche jetzt neben den korinthischen Säulen der neuen Decoration angebracht sind und wahrscheinlich früher eine ähnliche Stellung hatten, so dass man sie zugleich mit den Bildern aus ihrer Legende sah, sind in einem ganz anderen Style [2] als die Schnitzbilder bei anderen Altären Herlen's und als seine Gemälde. In diesen zeigt er sich unverkennbar als treuen Schüler eines flandrischen Meisters, wir können geradezu sagen Roger's, denn bei der Verkündigung und Darbringung im Tempel wiederholt er fast die Compositionen dieses Meisters auf seinem Bilde in der Münchener Pinakothek. Aber auch bei den anderen erkennen wir flandrische Reminiscenzen. Die Farbenwahl, die bequeme räumliche Anordnung, die ausgeführten landschaftlichen Hintergründe mit der schwachen Andeutung der Luftperspective (indess meist bläulich abgetönt), die architektonischen Perspectiven zum Theil mit Formen, die er in Deutschland nicht, wohl aber in Belgien gesehen haben konnte [3], endlich die völlige Verzichtleistung auf Anwenduug des Goldes weisen durchweg auf flandrische Vorbilder hin. Allerdings erreicht er diese nicht in der Harmonie, Feinheit und Kraft der Farbe, aber er hat sich doch ihre Milde, Anmuth und Weichheit angeeignet, vermeidet die Uebertreibungen der Oberdeutschen und zeigt sich überhaupt als einen tüchtigen und begabten Meister von feinem Gefühl,

[1] Bei meinem ersten Besuche in Nördlingen (1836), sowie bei den von Schorn (Kunstblatt 1836 Seite 7) und von Waagen (K. W. u. K. I. 347) waren die Flügel noch ungetrennt und auf der Rückwand des Altarschreines befestigt, so dass man nur die acht Bilder aus der Jugendgeschichte Christi sah und von der Existenz der dahinter befindlichen acht Bilder, sowie von den Gemälden der Rückseite nichts erfuhr. Dass die Anordnung die von mir angegebene war, ergibt sich aus der im Texte erwähnten grösseren Höhe der den überragenden Theil des Kreuzes deckenden Tafeln und aus der noch jetzt erhaltenen Rückwand, die bei der Renovation im Jahre 1683, wo man, um antikes Gebälk anzubringen, eine ungebrochene Linie brauchte, nur oben in den Winkeln ausgefüllt, übrigens aber unverletzt ist.

[2] Die Gewänder der beiden weiblichen Gestalten sind überladen, aber die Köpfe, besonders der des Christus, von ausserordentlicher Schönheit und von einer naturalistischen Durchbildung, die in so früher Zeit (1462) überrascht. Dass sie indessen aus der Zeit der Renovation des Altars, von 1683, stammen, ist nicht denkbar, und eine Erneuerung der Statuen im Anfange des XVI. Jahrhunderts, der man diese Formen und selbst die Plattenrüstung des heil. Georg zuschreiben müsste, aus anderen Gründen unwahrscheinlich.

[3] Bei der Präsentation im Tempel hat die Kirche ein Triforium mit geradem Gebälke, wie es in Belgien mehrmals vorkommt.

wenn auch von geringerer Geistestiefe und Originalität. Seine Madonnen und Engel sind von hohem Liebreiz und stehen nur in vollkommener Zeichnung denen der idealen Schule sehr nahe, überhaupt ist seine Zeichnung, abgesehen von der auch bei flandrischen Meistern häufig vorkommenden allzu kleinen Gestalt des Christkindes, ziemlich correct, und die Auffassung der Porträtgestalten sehr lebendig und individuell. Die Malereien auf der Rückwand des Schreins sind leicht und nachlässig ausgeführt, aber nicht ohne Verdienst. Die nackten Gestalten der Seligen erinnern bei sehr vereinfacht gehaltener Zeichnung in ihrer ruhigen Haltung wiederum an flandrische Schule. Diese werden daher von seiner Hand, die Passionsbilder dagegen von der eines Gehilfen sein[1]. [Bei wiederholter Betrachtung scheint doch ein und dieselbe Hand das Ganze ausgeführt zu haben.]

Auf diesen Arbeiten seines ersten Nördlinger Aufenthalts finden wir niemals eine Namensunterschrift, wie sie seine späteren Werke fast alle haben. Wahrscheinlich arbeitete er damals noch in fremder Werkstatt und erwirkte sich nun erst, nach Vollendung des eben beschriebenen grossen Altars das Meisterrecht und zwar nicht in seiner Vaterstadt, sondern in Rothenburg ob der Tauber. Wenigstens finden wir ihn hier sogleich wieder mit einem grossen Altar beschäftigt, der noch jetzt in der St. Jakobskirche daselbst erhalten ist[2]. Die Anordnung ist fast ganz dieselbe wie bei dem Nördlinger Altar. Im Schreine Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, hier jedoch neben denselben noch auf jeder Seite zwei Heilige und sämmtliche Figuren nur in halber Lebensgrösse; auf den Flügeln wieder Gemälde und zwar fast dieselben und in derselben Ordnung wie dort, nur dass an Stelle der Flucht nach Aegypten und der Scene im Tempel hier der Tod der Jungfrau die beiden letzten Felder einnimmt. Die äusseren Flügel sind 1580 völlig übermalt, die Altarstaffel, die hier erhalten ist, zeigt Christus zwischen den zwölf Aposteln von des Meisters Hand, und die Rückwand gibt hier wieder und ganz in derselben Weise wie dort das jüngste Gericht, darunter aber sind zwei andere Momente aus den letzten Lebenstagen des Herrn, nämlich das Abendmahl und die Fusswaschung. Diese Malereien sind schwächer ausgeführt und haben durch die Zeit gelitten, die Innenbilder der Flügel aber lassen keinen Zweifel, dass sie von derselben

[1]) Ein Epitaphbild für einen im Jahre 1463 Verstorbenen auf Goldgrund in derselben Kirche hat Verwandtschaft mit Herlen, ist aber weniger bedeutend.

[2]) Vergl. die Beschreibung von Schorn im Kunstblatt 1836 S. 5 ff. und von Waagen a. a. O. S. 324. Eine Abbildung des ganzen Altars in E. Förster's Denkmalen, Band VI Bildnerei S. 3, und einer Tafel der Gemälde daselbst Malerei S. 73.

Hand sind, wie jene in Nördlingen; es sind ganz dieselben Motive, dieselben Anklänge an bekannte flandrische Bilder. Nur darin hat der Meister deutscher Sitte nachgegeben, dass er sie (mit Ausnahme der Darbringung im Tempel) auf Goldgrund gemalt hat; im Uebrigen jedoch ist seine Ausführung hier meisterlicher, doch immer noch seinen flandrischen Vorbildern nachstehend. Der Tod Mariä, bei dem es ihm an solchen fehlen mochte, ist auch steifer und ungeschickter, indessen mochte die etwas unbequeme breite Form, der er seine Composition anpassen musste, diesen Fehler verschulden. Ganz anders wie dort und von höchster Schönheit sind aber die Statuen des Schreins, indem auch sie das Gepräge der Eyck'schen Schule tragen und sich durch edle Form und sinnigen Ausdruck, durch bessere Gewandbehandlung und reinere Zeichnung vor den meisten gleichzeitigen Arbeiten dieser Art auszeichnen. Die Bemalung dieser Statuen ist von höchster Sorgfalt und stimmt ganz mit den Flügelbildern überein, auch lautet die noch erhaltene Inschrift auf der Aussenseite der Flügel ganz unbeschränkt: „Dies Werck hat gemacht Frieerich Herlein, Moler 1466". Man wird daher annehmen dürfen, dass er selbst das Schnitzwerk gefertigt oder doch nach seinen Zeichnungen hat ausführen lassen. In der Blutkapelle der St. Jakobskirche ebendort ist ein Madonnenbild mit der heil. Barbara und der Familie der Stifterin bewahrt, welches die Jahreszahl 1467 trägt, ohne Namen des Malers, aber von Waagen mit Recht unserem Meister zugeschrieben wird[1]. [Daselbst befinden sich auch noch ein Schweisstuch der hl. Veronika und ein Ecce homo, welche ebenfalls von Herlen herrühren.] Das nächste seiner Werke ist dann ein Altar in der St. Blasiuskirche zu Bopfingen, unfern Nördlingen, von dessen fast völlig zerstörter Inschrift noch die Jahreszahl 1472 zu lesen ist[2]. Das Schnitzwerk ist hier geringer, die Gemälde der Flügel, die Geburt Christi und die Anbetung der Könige zeigen Herlen's Hand, die Bilder aus der Legende des heil. Blasius auf der Aussenseite und die aus der Passion auf der Rückseite sind von anderer Hand, muthmaasslich von Friedrich Walther von Dinkelsbühl, einem schon seit 1460 in Nördlingen ansässigen Maler[3]. Auf einem Flügelbilde vom Jahre 1488 (jetzt im Rathhause zu Nördlingen) entspricht nicht bloss die Ausführung, sondern auch die An-

---

[1]) Waagen, K. W. u. K. I. Thl. S. 329.

[2]) Passavant, K. Bl. 1846 S. 178.

[3]) Ich fand dies in den Notizen des Malers Müller. Wie Grüneisen im Niclaus Manuel S. 71 nach den Deliciae urbis Bernae angibt, ist derselbe Friedrich Walther aus Nördlingen im Jahre 1470 in Bern gewesen und hat dort für die Glasgemälde des Münsterchors gearbeitet.

ordnung ganz der niederländischen Weise. Auf der Mitteltafel sitzt die heil. Jungfrau auf dem Throne, ganz in Roth gekleidet mit dem Christuskinde auf ihrem Schoosse; zwei Engel heben hinter ihr den Teppich. Zu ihrer Rechten steht der heil. Lucas im rothen pelzverbrämten Kleide der Aerzte, zu ihrer Linken die heil. Margaretha mit der Kreuzeslanze, beide Heilige noch dadurch bezeichnet, dass auf der Thronlehne neben ihnen hier der Stier des Lucas, dort der von jener Heiligen überwundene Drache, gleichsam wie kleine zur Verzierung aufgestellte Erzgruppen angebracht sind. Von ihnen empfohlen knieen dann vor ihnen hier der Donator mit gelblichem mageren Gesichte und im stattlichen schwarzen Pelzkleide nebst vier Söhnen [über dem jüngsten Knaben sitzt auf einem Strebepfeiler eine Eule], dort fünf junge Mädchen, wahrscheinlich seine Töchter und hinter ihnen eine nonnenartig gekleidete Frau, vielleicht die verstorbene Frau, die in solcher Weise bezeichnet ist[1]. Im Hintergrunde sieht man eine Stadt. Auf dem einen Flügel ist die Geburt Christi dargestellt. Maria im weissen Kleide und Joseph mit den greisenhaften Zügen, wie er bei Roger öfter vorkommt, knieen neben dem Christkinde, während hinter der Halle zwei schöne Frauen herantreten; auf dem anderen Flügel Christus als Knabe zwischen den Doctoren im Tempel in einer ziemlich ungeschickten und roh ausgeführten Composition. Die Bildnisse der Familie des Stifters könnten lebendiger sein, sonst aber ist die Mitteltafel von vortrefflicher Ausführung und harmonischer als alle früheren Bilder des Meisters. Schwächer schon, obgleich noch recht zart und anmuthig ist die Geburt Christi, und noch bedeutend schlechter das andere Flügelbild. Dennoch ist gerade hier an einer Säule die ausführliche Inschrift: „Friz Herlen, Maller 1488“ mit einem aus den Buchstaben F. H und R gebildeten Monogramm angebracht, während auf dem anderen Flügel nur dieses und auf der Mitteltafel nur am Rande die Jahreszahl: Anno Domini MCCCCLXXXVIII steht. Neben diesen seinen unzweifelhaften Bildern befindet sich ebenfalls im Rathhause zu Nördlingen ein bestritenes. Es stellt den Moment des Ecce homo dar; auf einer Altane zeigt Pilatus im Brokatgewande und Turban den mit dem Purpurmantel bekleideten Heiland dem Volke, welches unten durch sieben Männer mit kräftigen Judengesichtern vertreten ist, von denen sechs

---

[1]) Es ist ein ganz unbegründeter Einfall des Malers Müller, dem mehrere Schriftsteller gefolgt sind, dass das Bild eine Stiftung von Herlen selbst sei und dass die Porträts ihn mit seiner ganzen Familie darstellten. Der Stifter ist zu Folge seiner Tracht und seines Schutzheiligen wahrscheinlich eine Magistratsperson mit dem Vornamen Lucas.

das daneben geschriebene: Crucifige schreien, einer aber mitleidvoll weint. [Der Jude weint nicht: die vermeintlichen Thränen sind — Warzen.] Daneben endlich kniet der Stifter im langen Pelzrocke vor seinem Betstuhle, an dem sich ein Wappenschild mit seinem Hauszeichen befindet. Auf dem Rahmen steht die Jahreszahl 1468, aber eine jetzt unter dem Rahmen befindliche (indess erneuerte) Inschrift lautet: „Anno dm. MCCCCLXXXVIII vor mitfasten starb der erber man Hans genger zu ulm gott wölle ihm genedig sein.“ Dieser Hans Genger, ein angesehener Bürger von Ulm, der in dortigen Urkunden im Jahre 1473 als Kirchenbaupfleger vorkommt, war also bei einem vorübergehenden Aufenthalte in Nördlingen gestorben und seine Erben benutzten ein schon zwanzig Jahre früher gemaltes Bild zu dieser Memorienstiftung. Die Voraussetzung, dass Hans Genger dies Bild in seinem Wohnort Ulm malen lassen, und das Zeichen auf dem Wappenschilde, in welchem man die Buchstaben Z und B zu entdecken glaubte, sind Einigen Veranlassung gewesen, es für ein Werk des Bartholomäus Zeitblom und zwar für das früheste bekannte zu erklären, in welchem sie jedoch auch wieder Verwandtschaft mit Herlen anerkennen und deshalb geneigt sind, jenen für einen Schüler desselben zu halten. Andere dagegen haben mit Recht bemerkt, dass das vermeintliche B eher ein R scheine, und dass das Zeichen, eben weil im Wappenschilde des Stifters, schwerlich ein Monogramm des Malers sein werde, und schreiben nun das Bild dem Herlen zu [1]). Soll es durchaus einem von Beiden gehören, so würde man sich wohl für diesen entscheiden müssen, mit dem es in der That in der Farbe und in den Zügen einzelner Gestalten grosse Aehnlichkeit hat. Aber die etwas harten Umrisse, die gedrängte und überfüllte Composition, die übertriebene Charakteristik der Henker und Juden entfernen sich doch wieder zu sehr von Herlen's Weise, besonders wie sie um's Jahr 1468 war, so dass man ebenso gut an einen uns unbekannten Künstler denken und jedenfalls die ohnehin ganz isolirte Frage dahingestellt lassen kann.

Es scheint nicht, dass Friedrich Herlen auch nur einen Schüler zog, der für die milde flandrische Weise Verständniss hatte. Das jüngste Gericht, welches jetzt in der Bibliothek zu Nördlingen bewahrt wird, angeblich von Jesse Herlen 1470 gemalt, ist zwar gut

[1]) Für Zeitblom: Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben, S. 44. Kugler, Geschichte der Malerei, II. 170 und noch in der neuesten Ausgabe der Kunstgeschichte. Passavant im Kunstbl. 1846, S. 178. — Für Herlen besonders Waagen KW. u. K. I. 353 und ausführlich im D. K. Bl. 1854, S. 187 und (wie derselbe referirt) Eigner in Augsburg. [Letztere haben Recht.]

componirt aber oberflächlich ausgeführt, und die Flügel eines Altars in der Sakristei der katholischen Kirche daselbst mit der Legende von der wunderbaren Rettung der Hostie bei dem Einsturz der Kirche sind überaus reizlos und roh und ohne das mindeste Gefühl für Farbenharmonie. Nicht bloss den Künstlern mochte es schwer werden, sich jene fremde Weise anzueignen, sondern auch den Bestellern; die deutsche Frömmigkeit verlangte stark betonte Bedeutung und hielt wohl selbst die Härte für ein Erforderniss eindringlichen Vortrages. Auf einem Epitaphbild, früher in der Georgskirche, jetzt ebenfalls im Rathhause, mit dem Datum 1469, steht vor dem anbetenden Stifter, der rechts kniet, ein grosser Christus mit den Wundenmalen (hinter ihm ein rother, schwarz gemusterter Teppich, und zwar so, dass aus den Wunden der Füsse Pflanzenstiele aufsteigen) welche durch die durchstochenen Hände durchwachsen und so auf der einen Seite einen Weinstock bilden, dessen Traube sich in den links am Boden stehenden Kelch senkt, auf der anderen über dem Knieenden Aehren bilden, also den Stoff der ihm als Laien allein zukommenden Hostie. Die Zeichnung einer fast lebensgrossen, unbekleideten Gestalt ging über das Vermögen des Malers hinaus, sie ist hölzern und steif ausgefallen, aber bei einer so abstrakten und spitzfindigen Bedeutsamkeit konnte dem Beschauer auch kaum Zeit und Stimmung zur Würdigung malerischer Vorzüge bleiben[1]). Ein Votivbild derselben Kirche in sechs Feldern auf Goldgrund, Momente der Passion darstellend, hat auf der Kreuzigung die Jahreszahl 1476 und zeigt in der That durch die Marmorsäulen, die auf einigen Bildern angebracht sind, und durch die Fernsichten in städtische Strassen, dass er, ohne Zweifel durch Herlen, Kenntniss flandrischer Schule hatte, aber seine Malweise ist roh und alterthümlich. Und so gingen denn auch Herlen's eigene Söhne ganz in dem gewöhnlichen Geleise handwerklicher oberdeutscher Kunst, bis es später wieder dem Rath von Nördlingen gelang, einen bedeutenden Künstler in der Person des Hans Schäuffelin hieher zu ziehen, der nun aber aus Dürer's Schule kommend auch ganz in dessen Geiste malte.

Das reiche Ulm brauchte nicht, wie Nördlingen, einzelne Meister herbeizurufen, um seinen künstlerischen Bedürfnissen zu genügen; es war der Sitz einer alten und zahlreichen Zunft, der sich die begabten

[1]) [Dieses Bild ist doch wohl in der Werkstatt Herlen's entstanden, was man namentlich an dem Kopfe des Stifters erkennt.]

Kunstjünger der Umgegend gern anschlossen. Der Münsterbau, vor wenigen Jahren mit so grosser Begeisterung unternommen und gewaltig emporsteigend, forderte auch malerischen Schmuck, und reizte die vermögenden Bürger, Altäre in denselben zu stiften, deren im Laufe des Jahrhunderts nicht weniger als 52 entstanden. Daneben aber gab es noch jetzt Patricierfamilien, die wie in der vorigen Epoche die Ehinger kunstsinnig und freigebig genug waren, um auch ihre Häuser mit Gemälden zu schmücken, wie dies die noch jetzt erhaltene Hauskapelle der Weickmann's beweist[1]). Wo so viel Arbeit zu vollbringen ist, fehlt es auch nicht an Künstlern, und die Urkunden des städtischen Archivs ergaben zahlreiche zum Theil durch mehrere Generationen wiederkehrende Malernamen, deren Bedeutung dadurch gesichert ist, dass sie in alten Nachrichten und Contracten als die Urheber umfangreicher Werke genannt werden[2]). Ja wenn wir einer Nachricht des Aeneas Sylvius Piccolomini trauen dürfen, hatte die Kunst hier solche Anziehungskraft, dass auch Gelehrte, ausserhalb der Zunft stehende Männer sich mit ihr und zwar in meisterlicher, nicht dilettantischer Weise beschäftigten[3]).

[1]) Das geräumige Patricierhaus ist jetzt zu einer Fuhrmannsherberge heruntergesunken, die Kapelle aber noch wohl erhalten. Sie ist von beschränktem Umfange und ihre Malereien aus der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts sind ohne grosse künstlerische Tiefe, aber zahlreich und geschickt dem Raume angepasst.

[2]) Vgl. die Aufzählung solcher Namen bei Weyermann a. a. O., Jäger im Kunstbl. 1833 Nr. 100, Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben S. 41 ff. Die namhafteste dieser Malerfamilien scheint die der Acker, sie kommt schon 1413 vor. Jakob Acker malte 1473 die nicht mehr vorhandenen Orgelflügel des Münsters und 1483 die Seitenflügel eines Altars in der Kirchhofskapelle zu Risstissen, jetzt in der Sammlung vaterländischer Alterthümer zu Stuttgart. Grüneisen und Mauch a. a. O. S. 42.

[3]) Einer der Briefe des nachherigen Papstes (Opp. Epistola 119), zwar ohne Datum, aber ex Nova civitate d. i. aus Wiener Neustadt und mithin etwa 1444 und dem Nicolao de Ulm, insignis civitatis Esselingis Secretario, geschrieben, erwähnt nämlich unter Anderem eines Gemäldes des heiligen Michael von der Hand dieses Nicolaus, das Aeneas gesehen, und erklärt, dass er dem Apelles und Zeuxis an die Seite gesetzt werden könne. Ein Unbekannter im Kunstbl. 1827, S. 100 behauptet, dass die Ueberschrift des Briefes einen Druckfehler enthalte und derselbe vielmehr an Nicolaus de Wile, den bekannten Dichter und Uebersetzer gerichtet sei, dies ist indessen nach den von Walchner im Kunstbl. 1828, S. 72 angeführten sehr schlagenden Gründen nicht möglich und es wird dabei bleiben, dass der vielseitige Mann aus Ulm stammt. Weyermann nennt diesen Nicolaus nicht und Jäger (Kunstbl. a. a. O.) bekennt, nichts weiter von ihm zu wissen. Nagler im Künstlerlexicon s. v. Nicolaus behauptet zwar, dass er als Maler in Ulm, Constanz und a. a. O. gearbeitet habe, aber ohne Quellenangabe. Einiges Bedenken kann nur die Fassung des (übrigens in mancher Beziehung interessanten und merkwürdigen) Briefes erwecken. Aeneas parallelisirt nämlich darin die Beredtsamkeit und die Malerei; beide, so

Auch erstreckte sich die Wirksamkeit dieser Malerschule weit über das Weichbild der Stadt hinaus, südlich bis an den Bodensee, nordöstlich den Neckar entlang und bis Pforzheim. In grossem Umkreise finden wir Werke von Ulmischen Künstlern oder doch eine ihnen verwandte Kunstrichtung. Mehr als das grössere und reichere Augsburg war Ulm der künstlerische Mittelpunkt von Schwaben und es bildete sich hier eine Schule, welche dem sinnigen, tüchtigen, schlichten Wesen des schwäbischen Volksstammes auch den rechten malerischen Ausdruck schaffte und daher bleibenden Anklang fand. Auch hier entwickelte sich diese Kunstrichtung erst mit Hilfe der flandrischen Schule, aber sie blieb nicht in so unbedingter Hingebung an dieselbe stehen, wie Friedrich Herlen, sondern machte von dem Dargebotenen nach eigenem Genius Gebrauch, liess Manches fallen und betonte Anderes stärker als dort geschehen war. In glänzender Farbenwirkung kommt sie jener nicht gleich; ihre Farbe ist milde, harmonisch, nicht ohne Kraft, aber doch einförmiger, nicht von so reichem Umfange, nicht von so tiefer Gluth. In der Zeichnung steht sie ihr nicht nach, weiss den grösseren Dimensionen, welche auch diese wie die anderen deutschen Schulen annahm, ebenso zu genügen, wie jene ihren kleineren, aber mit manchen Eigenthümlichkeiten. Namentlich liebt diese Schule eine einfache Linienführung. Die Gewandfalten sind überwiegend geradlinig und wenig gebrochen, die Körper schlank, manchmal selbst zu sehr, die Gesichtszüge entschieden länglich, besonders die Nasenlänge und Oberlippe. Die Bewegungen mässig und ruhig. Bei Passionsscenen wird auch hier die Rohheit der Peiniger sehr stark betont, aber doch nicht in dem Uebermaasse und mit den verrenkten Formen wie in den meisten anderen Schulen, so dass man auch an ihnen noch die Ruhe und Gemüthlichkeit wahrnimmt, welche bei den anderen Gestalten vorherrscht. Jene geschilderte Gesichts- und Körperbildung ist nun freilich kein Product der Phantasie, sondern aus der Natur genommen, es ist der schwäbische Typus, aber das Vorherrschen gerader, ge-

---

führt er historisch aus, seien immer verbunden gewesen, und träfen nun bei ihm, Nicolaus, in einer Person zusammen. Aber die Malerei sei bei ihm grösser „Laudo te quem pictura summum, eloquentia mediocrem habet, et hortor ut qualis es pictor, talem te velis oratorem praestare". Dieser Vorwurf der Mittelmässigkeit, dem Stadtschreiber in der eloquentia, also in seinem Berufe, der damals gerade auch einen gewissen künstlerischen Nimbus hatte, gemacht, ist so auffallend, dass man an irgend einen verborgenen Sinn, an einen Scherz, eine Ironie denken möchte. Indessen ist der Brief doch übrigens zu ernst gehalten, und des Aeneas Stellung als klassisch gebildeter Italiener, als anerkannter Redner und Poet, endlich als Geheimschreiber des Kaisers dem namenlosen Stadtsecretär gegenüber, mochte ihm schon einen etwas vornehm herabsehenden Ausdruck erlauben.

zogener Linien gibt, besonders in Verbindung mit dem milden Farbenton doch einen Eindruck, welcher an die ideale Schule der vorigen Epoche erinnert, der aber auch wieder mit der Gemüthlichkeit und Weichheit des alemannischen Stammes zusammenhängt und uns ebenso auch an das langsame Tempo und die seelenvollen Töne des schwäbischen Volksliedes erinnert.

Man hat die Einführung der flandrischen Kunst auch hier dem Friedrich Herlen zuschreiben wollen, allein dies gründete sich theils darauf, dass man das Votivbild des Hans Genger in Nördlingen, wie schon oben angezeigt mit Unrecht, für eine Arbeit des Zeitblom hielt und daraus schloss, dass er in Herlen's Schule gewesen sei, theils auf der in der Kunstgeschichte sehr stark herrschenden Neigung, die Hergänge an bereits bekannte Namen zu knüpfen. Selbst die oft wiederholte Angabe, dass das jetzt völlig verlöschte grosse jüngste Gericht über dem Triumphbogen im Ulmer Münster, dessen Jahreszahl 1470 noch lesbar ist, von Jesse Herlen, dem Sohne Friedrichs, gemalt sei, hat nur in dieser Neigung und in einer Verwechselung mit der Darstellung desselben Gegenstandes von seiner Hand in Nördlingen ihren Grund. Der flandrische Einfluss kam gewiss nicht bloss auf einem Wege und durch einen Meister in diese Gegend; die ganze Kunstwelt war davon erfüllt. Wenn es wahr ist, wie man versichert, dass der Rath von Nördlingen den Beschluss über die Berufung Herlen's darauf gründete, dass dieser „mit niederländischer Arbeit umzugehen wisse“[1]), so beweist schon dies, dass diese Arbeit hier nicht unbekannt war, und lässt darauf schliessen, dass sie schon vor jenem von anderen Meistern geübt und dass das Begehren danach in den grösseren Städten nicht geringer war wie in Nördlingen. Auch besitzen wir mehrere schwäbische Bilder, welche, wenn auch nicht früher als Herlen so doch gleichzeitig mit ihm, einen entschiedenen aber anders aufgefassten flandrischen Einfluss zeigen. So die Grablegung und der Zug der drei Könige im Museum zu Stuttgart (Nr. 428 und 441), so ferner die zwei Tafeln mit der Geschichte des heiligen Ulrich in St. Ulrich und Afra zu Augsburg und endlich in

---

[1]) Die Thatsache wird von allen Kunsthistorikern wiederholt, scheint aber (obgleich Waagen a. a. O. S. 325 Beyschlag's Buch dafür citirt) nur auf der Autorität des wenig zuverlässigen Weyermann a. a. O. S. 172 zu ruhen. Da dieser indessen ausdrücklich das „Bürgerbuch“ citirt, wird man annehmen dürfen, dass er darüber bestimmte Nachricht gehabt. Die von mir in Müller's Papieren gefundene Abschrift der protokollarischen Notiz über Herlen's Bürgereid (s. o. S. 408) enthält diese Clausel zwar nicht, steht dem aber nicht entgegen, da der Vereidigung ein Beschluss vorhergegangen sein kann und wird.

Ulm selbst das Altärchen in der Sakristei des Münsters, im Innern die Kreuzigung in Schnitzwerk, auf den Flügeln aber die vorhergehenden Momente der Passion (am Oelberge, vor Pilatus, Ecce homo und Kreuztragung). Auch die aus Kloster Zwiefalten stammenden Propheten und Sibyllen, früher im Besitze des Professors Hassler zu Ulm, jetzt in der Württemberigschen Alterthümersammlung zu Stuttgart, zeigen flandrische Technik, aber schon mit specifisch Ulmischen Zügen [1]).

Der erste namhafte Meister, den wir hier in Ausübung dieser neuen Technik nachweisen können, ist Hans Schühlein oder Schüchlin, wie er sich selbst in der Inschrift auf einem bedeutenden uns zum Glücke erhaltenen Altarwerke nennt. Es befindet sich in der Kirche zu Tiefenbronn unfern Pforzheim, in derselben wo wir bereits das Werk des Lucas Moser von Weil kennen gelernt haben, und enthält in dem etwa 11 Fuss hohen und 7 Fuss breiten Schreine Schnitzwerk in 4 Fuss hohen Figuren, oben die Kreuzabnahme, darunter die Trauer über den Leichnam Christi nebst einzelnen Heiligen. Die geöffneten Flügel zeigen daneben in je zwei Gemälden Christus vor Pilatus und die Kreuztragung, Grablegung und Auferstehung; die Kreuztragung mit landschaftlichem Grunde und Himmel, die andern auf Goldgrund. Die Altarstaffel zeigt im Innern die gemalten Brustbilder Christi, der hier aber ungewöhnlich als König mit Krone und Reichsapfel dargestellt ist, und der Apostel, nach dem Schlusse ihrer Flügel aber die Vera Icon nebst den vier Kirchenvätern. Darüber sieht man dann auf der Aussenseite der Flügel Verkündigung und Visitation, Geburt und Anbetung der Könige in fast lebensgrossen Gestalten. Auch die Hinterwand des Altars ist mit Gemälden und zwar von acht einzelnen Heiligengestalten versehen, unter denen der heilige Christoph. An den Pfeilern des Schreins kommt wiederholt die Jahreszahl 1469 vor und zwischen Staffel und Schrein steht die ausführliche Inschrift, wonach diese Tafel in diesem Jahre zu Ulm von Hans Schüchlin gemalt ist [2]). Schon das Schnitzwerk hat volle Gestalten, schönen einfachen Gewandwurf und ausdrucksvolle Köpfe.

---

[1]) [Sind doch wohl aus der Werkstatt Zeitblom's hervorgegangen und später.

[2]) Die erste Beschreibung des Bildes gab Grüneisen im Kunstbl. 1840, S. 413, eine kunsthistorische Beurtheilung neuerlich Harzen in Neumann's Archiv für die zeichnenden Künste, Band VI. S. 27. Die Inschrift (nur dort vollständig gegeben) lautet dahin: Anno domi MCCCCLXVIII Jare ward dissi daffel uff gesetz uñ gantz uss gemacht vff sant Stefās tag des bapst uñ ist gemacht ze ulm vō Hanszē Schüchliñ Malern. Restaurata anno 1870, vgl. P. Weber, die gothische Kirche zu Tiefenbronn und ihre Merkwürdigkeiten, Karlsruhe 1845, eine Beschreibung der Bilder nach ihren Gegenständen und einige freilich unvollkommene Abbildungen.

Bedeutender aber sind die Gemälde, besonders die besser erhaltenen, auf der Innenseite der Flügel geschildert, an denen ein glaubhafter Berichterstatter die malerische Anordnung, namentlich auch der landschaftlichen Gründe, die wohlverstandene Perspective, das glänzende Colorit, die correcte Zeichnung und den edeln Ausdruck der Köpfe rühmt und darin einen Schüler und Nachfolger Roger's zu erkennen glaubt. Andere Bilder dieses Meisters sind nicht mit Sicherheit

Fig. 34

Maria Magdalena aus der Grablegung von Hans Schühlein, Hochaltar zu Tiefenbronn.

nachzuweisen[1]), obgleich, wie Ulmer Acten ergeben, er wenigstens bis 1502 als ein angesehener Mann daselbst lebte. Schon 1473 war er

[1]) Harzen schreibt ihm die ebenerwähnten Propheten und Sibyllen bei Hassler, dann aber die oben Seite 404 beschriebene Reihe von heiligen Familien in der Pinakothek zu München und in der Moritzkapelle, und endlich auch die vier Bilder der Passionsgeschichte in der Pinakothek Saal Nr. 22, 27, 34, 39 zu, welche dort

Altzunftmeister einer Brüderschaft der Maler, Bildhauer, Glaser und Briefdrucker; 1495 arbeitete er für das Kloster Lorch bei Hohenstaufen einen Altar, der aber nicht mehr existirt, 1497 bis 1502 endlich war er Kirchbaupfleger des Münsters.

Vor Allem wichtig ist es, dass wir ihn in einer engen Verbindung mit dem ausgezeichnetsten Meister der Ulmischen Schule, mit Bartholomäus Zeitblom, finden, welche ihn als dessen Lehrer erscheinen lässt. Auf dem Flügel eines früher in Münster, einem Dorfe unfern Augsburg, jetzt in einer Privatsammlung in Ungarn befindlichen Altar liest man nämlich als Fragment einer Inschrift die Worte: „von Hans Schülein und B. Zeitblom zu Ulm mit gemacht." Die Ausführung des Bildes, drei einzelne Heilige auf blumigem Boden und Goldgrund, weist nicht auf Schühlein hin; sie ist zaghaft und in schwacher Farbe und man darf aus ihr und der Fassung jener Inschrift vermuthen, dass Schühlein, mit der Ausführung des Werkes beauftragt, dem damals noch jungen Zeitblom als seinem Schüler oder als einem Anfänger, den er begünstigte, diese Nebentafel übertragen und ihm die sonst unter solchen Umständen ungewöhnliche Ehre ausdrücklicher Anführung gegönnt habe. Diese Vermuthung wird dadurch bedeutend unterstützt, dass Zeitblom im Jahre 1483 Schühlein's Tochtermann wurde[1]), wenn auch jenes Flügelbild, dessen Jahreszahl leider zerstört ist, nach seinem Verhältniss zu Zeitblom's datirten Arbeiten dieser Heirath um mehrere Jahre vorausgegangen sein dürfte. Von der Jugendgeschichte unseres Meisters wissen wir nichts; man hat neuerlich behauptet, er sei, ehe er sich der Malerei zugewendet, Kupferstecher gewesen und eine Reihe bekannter Stiche dieser Zeit rühre von ihm her[2]), allein die dafür beigebrachten Beweise sind durchaus unzureichend.

---

den Namen Wolgemut's führen. Allein diese drei verschiedenen Bilderfolgen sind nach meiner Ansicht so ungleich, dass ich sie unmöglich derselben Hand beilegen kann. Grüneisen und Mauch, Ulm's Kunstleben S. 42 finden den Zacharias im Tempel Nr. 387 im Museum zu Stuttgart dem Tiefenbronner Altare verwandt.

[1]) Nach Passavant im Kunstbl. 1846, S. 178 hat Professor Hassler in Ulm urkundliche Beweise dieser Thatsache gefunden, welche indessen, soviel ich weiss, noch nicht bekannt gemacht sind.

[2]) E. Harzen, Ueber Bartholomäus Zeitblom, Maler von Ulm, als Kupferstecher, in Naumann's Archiv VI, 1. Die mit einem Aufwande künstlerischer Gelehrsamkeit durchgeführte Hypothese beruht zunächst auf der Behauptung, dass zwei bisher von den Kupferstichkennern unterschiedene Meister, der hauptsächlich im Museum zu Amsterdam vertretene s. g. Meister von 1480 und der Meister, welcher die meisten seiner Blätter mit dem Monogramm b ∝ S bezeichnet, identisch seien, und dass dieses Monogramm nicht, wie man seit Sandrart geglaubt, Barthel Schön oder Schongauer's (nämlich Schüler), sondern Barthel Stecher, als Bezeichnung des

In den städtischen Urkunden von Ulm kommt sein Name nicht eher als 1484[1]), bei Gelegenheit seiner Besteuerung in den Bürgerverzeichnissen nur 1504, 1516 und 1517 vor, und diese seltene Erwähnung sowie der Umstand, dass seine bekannten Bilder sämmtlich auswärts in ziemlich weitem Umkreise von Ulm gefunden sind, leitet auf die Vermuthung, dass er auch als Meister noch häufig ausserhalb dieses seines eigentlichen Wohnsitzes gelebt habe. In der Chronik des Nonnenklosters zu Kirchheim wird bei Gelegenheit eines feindlichen Ueberfalles im Jahr 1487 des „Meisters Barthlome des Malers" und „der Malerin" als hülfeleistender Personen gedacht, was vermuthen lässt, dass Zeitblom bei solchen auswärtigen Arbeiten seine Ehefrau mit sich geführt.

Unter diesen seinen bekannten Werken scheint der Altar der Schlosskapelle zu Kilchberg bei Tübingen, einer Besitzung der Ulmischen Patricierfamilie der Ehinger (jetzt von Tessin), von welchem die Flügel mit den fast lebensgrossen Gestalten der Heiligen Georg, Florian,

---

Geschäfts eines Kupferstechers, bedeute, und so auf Zeitblom bezogen werden könne. Mit Rücksicht darauf, dass dieser Meister B. S. muthmaasslich ein Schüler Martin Schongauer's war, und dass er eines seiner Blätter bei Gelegenheit einer Hochzeit in Patricierfamilien von Frankfurt im Jahr 1466 gearbeitet hat, durch das Mittelglied einer Reihe zusammengehöriger Federzeichnungen in der Fürstlichen Sammlung zu Wolfegg bei Ravensburg in Schwaben (vgl. E. Förster, Denkmale, Band III), und die darauf gestützte kühne Annahme, dass Zeitblom vorübergehend sein künstlerisches Handwerk bei Seite legend als Maschinist oder Büchsenmeister dem Herrn gefolgt sei und dann erst späterhin sich in Schülein's Werkstatt der Malerei gewidmet habe, entsteht aus jener ersten Hypothese eine so vollständige Biographie, wie wir sie von keinem Künstler des 15. Jahrhunderts besitzen. Ich enthalte mich des Urtheils über die Identität jener beiden Kupferstecher, finde aber die Aehnlichkeit zwischen den Blättern des Meisters B. S. und Zeitblom's Bildern so gering und allgemein und die Deutung des Buchstabens S als Stecher, d. i. Kupferstecher so sehr dem Sprachgebrauche und den gewerblichen Verhältnissen des 15. Jahrhunderts widersprechend, dass damit die ganze Hypothese fällt. Auch spricht Zeitblom's Bildniss auf dem Altare vom Heerberge in Stuttgart mit der Jahreszahl 1497, das ihn als einen Mann von 40—50 Jahren zeigt, dagegen, dass er schon 1466 als Kupferstecher in Frankfurt gearbeitet habe. Viele einzelne Bemerkungen des Aufsatzes sind indessen, wie sich von einem so feinen Kenner wie Harzen erwarten liess, sehr gut und brauchbar.

[1]) Grüneisen und Mauch, a. a. O. S. 43. Weyermann (im Kunstbl. 1830, S. 356) behauptet zwar, dass Zeitblom schon 1473 Mitglied einer St. Lucas-Brüderschaft zu Ulm gewesen, an welcher die Maler, Bildhauer, Glaser und Buchdrucker Theil nahmen, allein wie Harzen a. a. O. S. 13 mit Recht bemerkt, irrthümlich. Denn die von Weyermann selbst beigebrachte Urkunde, bei welcher Zeitblom als Mitglied und Deputirter der Brüderschaft auftritt, ist vom Jahre 1499, und der Vertrag vom Jahre 1473 ist darin bloss angeführt, ohne dass irgend etwas für Zeitblom's Theilnahme an demselben spricht.

Johannes Baptista und Margaretha in die Gemäldesammlung des Stuttgarter Museums gelangt sind, das früheste[1]; die Körper sind steifer als auf den späteren Bildern, die Köpfe aber sehr ausdrucksvoll und innig. Auf dem Rahmen der Bilder befand sich der Name Zeitblom's. Die Reihe seiner datirten Werke beginnt dann mit einem Altare aus dem Wallfahrtsorte Hausen in der Augsburger Diöcese an der Grenze der Konstanzer, jetzt im K. Museum vaterländischer Alterthümer zu Stuttgart; im Schrein Maria mit dem Kinde nebst St. Ulrich und St. Conrad in Schnitzwerk, auf den Innenseiten der Flügel die Heiligen Nicolaus und Franciscus, auf den Aussenseiten Christus am Oelberge und auf der Predella Christus als Salvator mundi mit den Wundenmalen und der Dornenkrone, links (vom Beschauer) der heilige Matthäus, rechts der heilige Benedict (?) gemalt. Es trägt die inschriftliche Jahreszahl 1488 und eine urkundliche Nachricht ergibt, dass „Magister Bartholomäus“ dem Bischofe von Augsburg eine Visirung zu diesem Altare gemacht[2]. Auch lässt die Arbeit keinen Zweifel, dass sie von Zeitblom herrühre. Die Figuren, namentlich der heilige Nicolaus, sind schon sehr kräftig modellirt und besonders der Christus der Aussenseite ist von grosser Schönheit. Nun folgt eine Reihe von Werken, die grossentheils datirt, ihn auf ziemlich gleichbleibender Höhe der Entwickelung zeigen. Darunter zuerst von einem Altare aus der Pfarrkirche zu Eschach bei Gmünd und aus den Jahren 1490—1495 stammend, im Museum zu Stuttgart, Tafeln von bedeutender Grösse (7 Fuss 3½ Zoll Höhe, 3 Fuss 7 Zoll Breite) und mit lebensgrossen Figuren, inwendig die Verkündigung und Heimsuchung mit Architekturhintergrund, auswendig vor einem goldenen Teppich und blauem Hintergrund die beiden Johannes, und auf den Aussenseiten der Staffeln die vier Kirchenväter auf Goldgrund, dann im Berliner Museum das Innere derselben, die Vera icon von zwei Engeln gehalten (Fig. 35). Die Staffelbilder sind leichter behandelt, dagegen die Flügel von hoher Vollendung, besonders Johannes der Täufer überaus grossartig, würdig und milde[3]. Seine volle Namensinschrift: Das Werk hat gemacht Bartholme Zeytblom Maller zu Ulm 1497, und zwar mit seinem Bildnisse, das ihn als einen Mann von

---

[1] Die Angabe, dass sie im Jahre 1473 gestiftet (Grüneisen und Mauch a. a. O. S. 44) scheint zwar irrig, indem selbst Weyermann, Kunstbl. 1830, S. 259, diese Jahreszahl nur auf den wie es scheint nicht von Zeitblom herrührenden Altar der Dorfkirche, nicht auf den der Schlosskapelle bezieht. Indessen scheint ihre stilistische Durchführung nicht auf eine so späte Zeit wie 1504 (Harzen a. a. O. S. 13) zu deuten.

[2] Nach mündlicher Mittheilung des Herrn Professor Hassler.

[3] Abgebildet in Förster's Denkmalen, die Bildnerei, Band II.

vierzig bis fünfzig Jahren darstellt, findet sich inmitten von grünem gothischem Rankenwerk auf der Rückseite des berühmten Altars aus der Pfarrkirche auf dem Heerberge bei Gaildorf im Kocherthale[1]), jetzt im Museum vaterländischer Alterthümer zu Stuttgart. Im Innern des Schreins Schnitzwerk: Maria mit dem Kinde, St. Barbara und Katharina [jetzt nicht mehr im Altar, sondern auf dem Heerberge zurückgeblieben], auf den Flügeln die Gemälde, innerlich die Anbetung der Hirten (Fig. 36) und die Darbringung im Tempel, äusserlich die Verkündigung, auf der Staffel die Brustbilder Christi und der Apostel, auf der Rückseite das Schweisstuch der Veronika mit dunklem Haupt von zwei Engeln gehalten. Besonders die Innenflügel sind überaus zart empfunden und tüchtig ausgeführt. Zwei einzelne weibliche Heilige, St. Ursula und St. Margaretha, auf Goldgrund in der Moritz-

Fig. 35.

Vera Icon von B. Zeitblom. Berlin.

kapelle zu Nürnberg, dann mehrere Tafeln in der K. Galerie zu Augsburg, zuerst zwei auf Goldgrund, die eine zwei mönchische Heilige, die andere den heiligen Alexander enthaltend, diese mit der Jahreszahl 1504, dann vier grosse ihrer Form nach zur Ausfüllung eines überwölbten Wandfeldes bestimmte Tafeln mit Vorgängen aus der Legende des heiligen Valentinus, aus dem Karthäuserkloster bei Augsburg stammend, sind von derselben Vollendung. Ein Altarwerk in der Klosterkirche zu Adelberg mit der Verkündigung und Krönung Mariä und mit Christus als Salvator mundi zwischen den Aposteln auf der Predella [letztere jetzt in der Kirche des Dorfes Adelberg], dann der ungemein zarte Kopf der heiligen Anna im Ber-

---

[1]) Nach sehr getreuen und vortrefflichen Zeichnungen von E. Mauch publicirt durch den Verein für Kunst und Alterthum in Ulm und Oberschwaben 1845, die Anbetung der Hirten, abgebildet auch in Förster's D. K.-G. II, 202. (Bemerkenswerth ist noch, dass unter dem Schnitzwerk im Innern die Jahreszahl 1498 steht).

liner Museum Nr. 261 (gegenwärtig zurückgestellt), endlich acht Tafeln aus dem Leben der Maria, welche in der Gemäldesamm-

Fig. 36.

Die Anbetung der Hirten, Innenflügel des Heerberger Altars von B. Zeitblom, Stuttgart.

lung des Fürstlichen Schlosses zu Sigmaringen bewahrt werden[1]), gehören zu den besten Arbeiten Zeitblom's. Ein Altarwerk in der

[1]) Vgl. den Bericht von Eduard Mauch in den Verhandlungen des Vereins f. K. u. Alterth. in Ulm und Oberschwaben, Heft 4, 1846, S. 24. Die Tafeln, je

Kirche zu Gross-Süssen bei Ulm, welches bereits längst bei einer Feuersbrunst untergegangen ist, trug endlich den Namen unseres Meisters und die Jahreszahl 1507, die letzte mit der wir eine Arbeit von ihm nachweisen können[1].

Alle die Eigenheiten, die ich oben als gemeinsame der schwäbischen Schule angegeben habe, finden sich in diesen Bildern Zeitblom's und zwar in liebenswürdigster Weise vereint. Es haftet ihm noch etwas

Fig. 37.

Die Verkündigung, Aussenflügel des Heerberger Altars von B. Zeitblom, Stuttgart.

Alterthümliches an; er liebt schlanke Gestalten, von schlichter, gerader Haltung mit einfachem Faltenwurf, mit länglichen Gesichtern von echt deutschem nationalem Typus, mit gerader Nase und starkem

3½ Fuss hoch und 2½ Fuss breit, enthalten in Figuren von Viertel-Lebensgrösse auf Goldgrund die Begegnung an der goldnen Pforte, die Geburt Mariä, Maria im Tempel, die Heimsuchung, die Verkündigung, die Geburt Christi und den Tod Mariä.

[1]) Die Bilder aus der Legende der Heiligen Wolfgang und Sebastian in der Kapelle der St. Jakobskirche zu Rothenburg o. d. T. mit der Jahreszahl 1514 (Grüneisen und Mauch a. a. O. S. 47) rühren ungeachtet des vermeintlichen Monogramms (das

Einbuge an der Stirne, die Augen sind oft klein und geschlitzt, lebendige Bewegung und dramatischer Ausdruck ist nicht gerade seine Sache, wo er, wie auf den Augsburger Tafeln, Martyrien darstellen muss, fallen sie wohl etwas lahm und schwach aus. Auch halten sich alle seine übrigen Bilder in dem Kreise milder, wenig bewegter Vorgänge. Seine Zeichnung reicht bei grösseren Dimensionen nicht ganz aus; die Haltung der Hände und Füsse ist oft mangelhaft, selbst jener herrliche Johannes Baptista aus Eschach steht nicht recht sicher. Genreartige, humoristische Züge kommen nicht vor, die Landschaft ist wenig ausgeführt und ohne Interesse, auch liebt er Goldgrund. Seine Färbung endlich ist warm, kräftig und sehr harmonisch, aber doch leicht mit einem vorherrschend grauen Tone. Was hauptsächlich an ihm anzieht, ist der Ausdruck des Gefühls und die demselben entsprechende Formgebung. Ein heiliger Ernst, eine fromme, demüthige Stimmung herrscht in allen seinen Bildern. Vor Allem spricht sie sich natürlich in den Köpfen aus, die denn auch von vorzüglicher Ausbildung und Tiefe sind; die Männer würdig und kräftig, die Frauen und Engel allerdings in ihren gradlinigen Zügen mit einer gewissen Strenge, aber doch auch wieder höchst lieblich. Besonders wirksam ist aber auch die Gewandbehandlung mit ihren langen ungebrochenen Linien und den richtig abgemessenen breiten und kleineren Flächen. Die Linienführung hat allerdings nicht den feinen Schwung, wie die besseren Bilder der frühen Kölner Schule, sie ist gradliniger, aber sie entspricht dadurch mehr der Natur, stimmt dadurch besser zu den individuellen Zügen der Köpfe und trägt dazu bei, den Ausdruck einer demüthigen wahren Frömmigkeit zu geben, im Gegensatze zu der kühneren lyrischen Stimmung jener älteren Schule. Der Auffassung ist dann aber auch Färbung und Zeichnung, selbst mit Einschluss ihrer Mängel angemessen, so dass das Ganze in sich völlig harmonisch und befriedigend ist. Man kann unsern Meister nicht besser bezeichnen, als mit den Worten Waagen's, der ihn den Deutschesten der deutschen Maler nennt.

Die oben aufgezählten inschriftlich bezeichneten oder sonst un-

---

sich übrigens auf keinem seiner echten Bilder findet) gewiss nicht von ihm her. Dagegen sollen die im Besitze des Fürsten zu Waldburg-Truchsess auf Schloss Woltegg bei Ravensburg befindlichen colorirten Federzeichnungen sehr interessanten Inhalts (u. A. den Einfluss der Planeten auf die Menschen durch Volksscenen geschildert) nach Harzen a. a. O. S. 14 dem Zeitblom sehr verwandte Züge tragen. Auch E. Förster, der eine dieser Zeichnungen (die Luna) in den Denkmalen Band III, Abth. 3 publicirt hat, schreibt sie einem schwäbischen Meister zu, der jedoch dem Martin Schongauer nahe stehe.

zweifelhaften Werke Zeitblom's reichen bei Weitem nicht aus, seine Zeit, etwa von 1483 bis gegen 1517, wo wir ihn zuletzt erwähnt finden, zu füllen und können gewiss noch bedeutend vermehrt werden. Ohne Zweifel aber hatte er auch mehr oder weniger zahlreiche Schüler und Gehülfen, deren er sich bei umfassenderen Aufträgen bediente, und deren Mitwirkung es erschwert, seine eigenen Leistungen daran festzustellen, die aber jedenfalls unter seiner Leitung entstanden sind und seinen Geist erkennen lassen.

Zu diesen grösseren Unternehmungen wird schon der Altar in dem Augustinerkloster zu den Wengen in Ulm gehört haben, von dem noch Fragmente erhalten sind, nämlich sechs Tafeln in der Sakristei des Ulmer Münsters und zwei in der früher Abel'schen Sammlung. Sie bildeten Theile der Flügel und sind auf beiden Seiten bemalt und zwar auf der einen mit kleinen einzelnen Bildern, auf der anderen äusseren aber mit kolossalen Heiligengestalten und mit einer ebenso grossen Darstellung des Gebets am Oelberge, welche aber jetzt, da man jene durch Auseinandersägen getrennt hat, zerschnitten und selbst nicht vollständig erhalten ist. Jene kleinen Bilder, darunter fünf aus dem Leben Christi, zwei mit männlichen und weiblichen Heiligen und eines mit der Messe des heiligen Gregors, sind ungleich in der Ausführung und von verschiedenen Händen, aber im Allgemeinen von grosser Anmuth, besonders die weiblichen Köpfe und so sehr im Style Zeitblom's, dass man sie für Werke seiner Schule halten darf. Sehr viel bedeutender sind dagegen die Kolossalgestalten der Rückseite, in der Farbe leicht gehalten, aber von festester, grossartiger Zeichnung, Köpfe von hohem Ernst, Gewandung von strenger Schönheit, Körper von edler Bildung. Es ist etwas Alterthümlicheres aber Kräftigeres darin als in anderen Werken Zeitblom's, so dass man sie für Arbeiten seiner Frühzeit oder eines ihm verwandten älteren Meisters halten müsste.

Noch viel grossartiger ist das zweite Werk dieser Art, der berühmte Altar von Blaubeuren. In diesem wenige Meilen von Ulm belegenen reichen Benedictinerkloster lebte nämlich gerade in Zeitblom's Blüthezeit ein kunstliebender Abt, der sich, ohne Zweifel mit Benutzung der künstlerischen Kräfte der Nachbarstadt, die Ausschmückung seiner Kirche angelegen sein liess. Den Anfang machte ein grosses Wandgemälde an der Aussenseite des Kirchengiebels, mit der Jahreszahl 1490 bezeichnet, Johannes der Täufer mit dem Lamme in kolossalen Verhältnissen. Die grossartige und schlichte Körperbildung und Gewandbehandlung erinnert hier so sehr an Zeitblom, dass wir nicht anstehen dürfen, ihn für den Urheber zu halten. Viel-

leicht gleich darauf begann die Verschönerung im Innern des Chores; an den Chorstühlen hat Georg Syrlin, wie seine Inschrift ergibt, im Jahre 1493 gearbeitet, aber nicht das Ganze vollendet, da eine andere Inschrift feststellt, dass das Werk nach dem Tode jenes Abts Heinrich († 1496) von seinem Nachfolger fortgesetzt sei. Ebenso wird es dem Hochaltare ergangen sein, der, eines der grössten und reichsten Werke dieser Art, eine Reihe von Jahren in Anspruch genommen haben muss[1]. Bei voller Oeffnung der Doppelflügel sieht man im Schreine Maria mit dem Kinde auf der Mondsichel stehend zwischen vier Heiligen, den beiden Johannes und dem Geschwisterpaare Benedictus und Scholastika, auf den Flügeln aber in grossen, reich vergoldeten Reliefs die Anbetung der Hirten und die der Könige. Auch die Staffel enthält Schnitzwerk, die Brustbilder Christi und der Apostel, und zahlreiche Statuen schmücken den hohen Altaraufsatz, sämmtlich wie die des Schreines von meisterlicher Arbeit, die Figuren von grossartiger Haltung, die Gewänder weit und massig, Maria sehr schön und anmuthig, die Heiligen, besonders Benedictus, sehr würdig, aber dennoch ist darin nicht die zarte Anmuth und der leichte Fluss der Linien wie bei Syrlin, dem man sie zugeschrieben hat. Auch war der nur Schreiner und Bildhauer, von dem wir kein bemaltes Schnitzwerk nachweisen können, während dieses gewiss auch hier wie gewöhnlich von dem Maler geliefert sein wird. Nach dem Schlusse dieser inneren Flügel sieht man auf ihrer Rückseite, in Verbindung mit dem äusseren Flügelpaare die Geschichte Johannes des Täufers in sechzehn ziemlich grossen, in zwei Reihen geordneten Gemälden auf Goldgrund ausführlich erzählt. Der Eindruck dieser mächtigen, sehr gut erhaltenen Bilderreihe ist imponirend und die Fülle von Gedanken, Leben und Ausdruck in ihnen fesselnd und befriedigend. Die schlanke Körperbildung bei den meisten der Gestalten, die ungeachtet der mehr dramatischen Aufgaben immer, selbst bei den Peinigern, gemässigte Haltung und Bewegung, die Anmuth und die porträtartige Wahrheit der Köpfe, selbst im Ganzen genommen der Farbenton erinnern an ihn. Bei näherer Betrachtung erkennt man indessen verschiedene Hände, von denen keine für ihn ganz genügt. Einer dieser Gehülfen liebt auch kürzere Figuren und einen dunkleren Farbenton und nähert sich sogar dem Martin Schaffner. Auf der Aussenseite dieser Flügel sind vier Momente der Passion in weiter Landschaft

---

[1] Vgl. Beschreibungen in Grüneisen und Mauch S. 49 und besonders von Passavant im Kunstbl. 1846, S. 171. Eine grosse Zeichnung des Altars mit seinem Aufsatze, jedoch nur bei voller Oeffnung, also nur des Schnitzwerks, ist von Wagner und Walther gestochen und von Heideloff herausgegeben.

nicht ohne Verdienst in der Erfindung, aber doch von mangelhafter Ausführung und gewiss nicht eigene Arbeit des Meisters, während unter den Heiligen, die auf den Flügeln der Altarstaffel und auf der Rückwand gemalt sind, einige von grosser Zartheit und der eigenen Hand Zeitblom's nicht unwürdig sind[1]). Inschriften, welche Auskunft über die Urheber und die Entstehungszeit des Werkes geben, sind nicht vorhanden und zwei unverständliche Monogramme am Relief und auf dem einen Bilde kaum auf die Künstler zu beziehen[2]). Das Reliefbild des Abts Heinrich, das man in einem oberen Raume findet stellt den Anfang des Unternehmens unter ihm fest, und die Zahl XVII auf dem Beine des Mundschenken des Herodes kann möglicherweise eine Jahreszahl, vielleicht 1517 andeuten, da die Vollendung ohne Zweifel lange Zeit gebraucht haben wird.

Namhafte Meister, die Zeitblom's Richtung in Ulm fortsetzten und weiter ausbildeten, sind nicht bekannt. Martin Schaffner, der wahrscheinlich in seiner Schule gewesen und nach ihm der bedeutendste Künstler seiner Vaterstadt war, folgt schon einer andern Richtung. Der Mönch Martin Schwartz, anscheinend im Dominikanerkloster zu Rothenburg ob der Tauber, von dem vier aus diesem Kloster stammende Flügelbilder eines Altars, Verkündigung, Geburt, Anbetung der Könige und Tod Mariä, sich in der Moritzkapelle zu Nürnberg befinden[3]), hat dem Zeitblom verwandte liebliche Züge, ist aber doch nur ein Meister zweiten Ranges. Auch jener Cramer von Ulm, dem der Katalog derselben Sammlung zwei Bilder mit je vier

[1]) Gerade an diesen untergeordneten Theilen und nur an diesen glaubt Passavant seine Hand zu erkennen, während ich dieselbe auch bei einzelnen Tafeln der Flügel annehmen möchte.

[2]) In der Anbetung der Könige steht auf dem Oberbein des Mohren ein solches Zeichen, in dem man vielleicht ein A und zwei V erkennen möchte, nebst den Worten: "Dier zuo lieb 100" wozu man wohl ergänzen darf: Meilen. Hier wäre es möglich an den Künstler zu denken, dagegen wird das von einer Krone bedeckte Zeichen, welches der Mundschenk des Herodes an der Mütze und am Beinkleide trägt, da es ein H und A zu enthalten scheint, wie Passavant am angeführten Orte richtig bemerkt, gewiss nur die Chiffre des Königs Herodes Antipater bedeuten. Uebrigens haben die Maler mehrmals das Ulmer Stadtwappen angebracht und so wenigstens ihren Ursprung festgestellt.

[3]) Harzen in Naumann's Archiv VI. 30 theilt aus der Hamburger Bibliothek die jetzt nicht mehr vorhandene Inschrift jenes Altares mit: „Frater Martinus Schwartz die S. M. Magd. complevit", welche die Benennung jener Bilder im Kataloge der gedachten Sammlung (Nr. 54, 60, 67, 68) rechtfertigt, wogegen Nr. 61, Maria mit dem Kinde zwischen vier Heiligen, ihm daselbst offenbar mit Unrecht zugeschrieben wird und einem sehr hölzernen fränkischen Gesellen angehört. Die Maasse ergeben, dass es auch nicht eine Rückseite jener andern Bilder sein konnte.

Heiligen zuschreibt[1], geht, wie sein Streben nach Anmuth und feiner Charakteristik, sowie der bleiche Farbenton beweisen, aus dieser Schule hervor, ist aber ein schwacher Zeichner und selbst in der Farbe unharmonisch. Einen bedeutenderen Ulmer Meister, der, wie Waagen glaubt, dem Martin Schaffner als Vorbild gedient hat, kennen wir bloss durch eine grosse, 7—8 Fuss hohe Tafel mit der Dreieinigkeit und der Familie des Stifters, welche, aus Ulm stammend, im Besitze des Hauptmanns von Cammerer in Stuttgart war[2]. Auch ausserhalb des Weichbildes von Ulm finden wir an vielen kleinern Orten Schwabens Werke und einzelne Meister, die wir zu Zeitblom's Schule im weitern Sinne des Wortes rechnen dürfen; indessen scheint es nöthig, ehe wir darauf eingehn, zuvor die grösseste Stadt des Landes, Augsburg, zu betrachten.

Sie nimmt in der deutschen Kunstgeschichte eine ziemlich gesonderte, aber nicht unwichtige Stellung ein. An Künstlern hatte es der reichen Handelsstadt, die überdies die geistliche Hauptstadt einer Kirchenprovinz war, niemals gefehlt; schon im XIV. Jahrhundert waren die Maler mit den Bildhauern, Glasern und Goldschlägern zu einer Gilde zusammengetreten, deren freilich erst im XVI. Jahrhundert aufgesetztes und mit dem Jahre 1489 beginnendes s. g. Gerechtigkeitsbuch auch hier wie in Ulm Malerfamilien ergiebt, deren Mitglieder fast ein ganzes Jahrhundert hindurch in Ansehn blieben.[3]) Auch fehlte es ihnen nicht an Beschäftigung, und selbst die Chroniken, obgleich sie sich nur mit öffentlichen Dingen beschäftigen, ergeben eine ziemliche Anzahl von Malerwerken zum Theil sehr bedeutenden Umfangs, wie z. B. das mit den Thaten alter deutscher Helden und Könige, welches die Stadt im Jahre 1450 am Aeusseren des Perlacherthurmes durch einen Maler Prenck oder Planck ausführen liess[4]. Hauptsächlich scheint die Wandmalerei begünstigt,

[1]) Nr. 41 und 43. Den Grund dieser Benennung kenne ich nicht, da der Name nicht einmal bei Weyermann vorkommt.

[2]) Vgl. die Beschreibung im D. Kunstbl. 1857 Seite 388, und Waagen's Beurtheilung daselbst 1858 Seite 48.

[3]) So die Familie von Köz; ein Maler dieses Namens kommt schon um 1400 vor, während andre 1436 und 1482 genannt werden. Diese und die meisten der folgenden Nachrichten sind durch Paul v. Stetten, Kunst-, Gewerbe- und Handwerksgeschichte von Augsburg, I. Band, 1779, II. Band, 1788, gesammelt, und von Fiorillo I. 321 und von Passavant im K.-Bl. 1846 S. 181 mehr oder weniger ausführlich mitgetheilt und benutzt.

[4]) Wenn man einem Poeten von 1530 trauen darf, waren darin die Schlachten der Cimbern und der Cherusker gegen die Römer, sowie Kaiser Otto's gegen die Ungarn auf dem Lechfelde, also höchst umfassende Gegenstände dargestellt. v. Stetten a. a. O. II. 184.

und es verdient bemerkt zu werden, dass schon im Jahre 1448 ein Testator bei Stiftung einer Kapelle in der Kirche zu St. Ulrich darin Malereien „auf nasser Tünch" verordnete, während die meisten deutschen Wandbilder dieser Zeit keineswegs al fresco ausgeführt sind[1]. Dagegen scheint es, dass vielleicht eben wegen dieser Vorliebe für Wandmalerei, die Tafelmalerei sich nicht so frühe wie in andern Gegenden Deutschlands hob, dass daher auch die Hinneigung zum Realismus, die Beziehung zur Eyck'schen Schule und die Einwirkung derselben hier ausblieb oder doch nur schwach und mittelbar eintrat, und die Kunst eine Zeit lang stille stand, bis sie, und zwar ohne äussern Antrieb, nur durch die Kraft einzelner einheimischer Künstler einen merkwürdigen Aufschwung nahm.

Die Zahl der erhaltenen Gemälde ist sehr klein, von einem Bilde von 1431 im Dome habe ich, grade als von einem ungünstigen Zeugnisse für den Stand der Kunst in Augsburg, schon gesprochen; auch die Deckengemälde des Peter Kalthof vom Jahre 1457 in der Amtsstube des Weberhauses (jetzt im Nationalmuseum zu München) sind sehr roh und handwerksmässig[2]. Das grosse, den Tod der Maria darstellende Wandgemälde mit der Jahreszahl 1467 im Chor der St. Jakobskirche lässt zwar ungeachtet der starken Uebermalung noch den schönen milden Ausdruck im Kopfe der Maria und den würdevollen in dem des Jacobus erkennen[3], steht aber im Wesentlichen noch auf dem Boden der idealen Schule. Eine grosse Madonna mit sehr lieblichen Zügen und zwei Bilder aus der Legende des h. Ulrich, beide in St. Ulrich und Afra, zeigen zwar den Einfluss Eyck'scher Schule, aber jene erinnert an ulmische Auffassung, diese haben fast niederrheinischen Charakter. Einige Bilder der königl. Gemäldegalerie, so eine grosse, figurenreiche Kreuzigung aus dem Kloster Kaisheim stammend und mit der Jahreszahl 1477[4], zwei

[1]) Die urkundliche Nachricht beruht auf dem Zeugniss des früheren Stadtarchivars von Augsburg, Herberger, in der Versammlung deutscher Geschichts- und Alterthumsforscher. Vgl. d. Correspondenzblatt derselben 1856 S. 96 und D. K.-Bl. 1855 S. 363. — Einen Beweis rüstiger Praxis in dieser Technik giebt auch die von Fiorillo I. 324 mitgetheilte Chronikenstelle, wonach die Bürger das im J. 1460 abgebrannte Kloster der Carmeliter nicht nur rasch wiedererbauten, sondern sofort mit Wandgemälden schmücken liessen.

[2]) Waagen, K. W. u. K. in Deutschland II. S. 5. Die Gemälde an der Wand, welche ursprünglich auch von demselben Meister herrührten, sind 1538 und 1601 vollständig neu übermalt, die an der Decke aber gut erhalten.

[3]) Waagen a. a. O. S. 68. Passavant legt dem Maler dieses Bildes wohl nur durch Verwechselung den Namen Planck bei.

[4]) Waagen a. a. O. S. 61 und Passavant meinen wahrscheinlich dasselbe Bild, welches damals im Dome gehangen haben mag, wo sie es sahen. Es ist aus-

Flügel mit Darstellungen aus der Legende der h. Helena auf Goldgrund und einzelnen Heiligen auf der Rückseite, und zwei andre mit Verkündigung und Geburt, Mariä Tod und Krönung, können augsburgisch sein, sind aber höchst verschieden und lassen auf mannigfache auswärtige Einflüsse schliessen. Auch deuten manche Umstände darauf hin, dass man sich in Augsburg fremder Künstler bediente. Ein Maler Gumpolt Gültlinger, der um 1481 mehrere Altäre in St. Ulrich und zwar einen für den bedeutenden Preis von 400 fl. malte, ist nicht im Gerechtigkeitsbuche verzeichnet, war also nicht aus hiesiger Schule[1]), und noch im Jahre 1488 wandte sich, wie schon früher angeführt, der Bischof von Augsburg bei der Beschaffung eines Altarwerkes für die Kirche zu Hausen nach Ulm an Zeitblom. Vielleicht kannte er die bedeutenden Meister nicht, die schon damals in seiner eignen Residenz lebten, vielleicht sagte ihm ihre allerdings sehr ausgesprochene und von dem bisherigen kirchlichen Styl wesentlich abweichende Richtung nicht zu. Denn jener oben angedeutete Aufschwung, der allerdings um dieselbe Zeit eintrat, hatte in der That einen sehr eigenthümlichen Charakter und unterschied sich wesentlich von den Neuerungen, die kurze Zeit vorher in die andern deutschen Schulen eingedrungen waren. Während bei diesen der allmälige Uebergang zu mehr realistischen Tendenzen von der allgemeinen Stimmung und den Zeitbedürfnissen getragen wurde und den objectiven Charakter der bisherigen Kunst beibehielt, äussert sich hier mit einem Male eine mehr subjective, individuelle Auffassung, welche, in's volle bewegte Leben greifend, die Poesie desselben auch künstlerisch mitzutheilen strebt und so, gewisse Mittelstufen überspringend, sich bedeutend mehr als alle jene andern Gleichzeitigen der späteren, modernen Kunst nähert.

---

drucksvoll, aber mit mangelhafter Zeichnung und trockener Farbe. Der Himmel ist nicht mehr golden, die Landschaft ziemlich reizlos. [Nr. 14 des Augsburger Kataloges. Prof. R. Marggraff vermuthet, dass Thoman Burgkmair der Urheber des Werkes sei.]

[1]) v. Stetten a. a. O. I. 275. Man vermuthet in Augsburg, dass eraus Westphalen stammte, schreibt ihm aber auch eine in der Gallerie befindliche Anbetung der Könige mit dem Wappen der Familie von Stetten und der Jahreszahl 1506 zu. Nach R. Hoffmann (Beiträge zur Augsburger Kunstgeschichte, in dem 1. Hefte der „Zeitschrift des historischen Vereins für Schwaben und Neuburg“ 1873) war dieser Maler von 1493 an vorzüglich bei der Ausschmückung der neuerbauten St. Ulrichskirche thätig. Augsb. Allg. Zeitung 1874, Beilage zu Nr. 126, 6. Mai. [Zwei weitere Exemplare jenes Gegenstandes von der Hand Gültlinger's befinden sich im Louvre zu Paris (Nr. 597 des Katalogs) und bei Dr. Hoffmann zu Augsburg, letzteres mit dem vollen Namen des Malers bezeichnet.]

Die innere Geschichte dieser raschen Entwickelung wird wahrscheinlich künftig durch archivalische Entdeckungen noch mehr als bisher aufgeklärt werden. Gewiss ist indessen schon jetzt, dass das Verdienst neben der Malerfamilie Burgkmair hauptsächlich Hans Holbein dem älteren gebührt.

Fig. 38.

Selbstporträt des älteren Holbein, Sammlung des Duc d'Aumale, Twickenham.

Die auf Fälschung beruhende Hypothese eines gleichnamigen Grossvaters des jüngeren Hans Holbein interessirt uns nur noch als kunsthistorisches Curiosum, während das Bild des Vaters Hol-

bein, basirt auf neuere urkundliche Forschungen und kunsthistorische Untersuchungen, desto klarer vor uns steht.[1]

Er ist der Sohn des Lederers Michael Holbein aus Schönefeld bei Augsburg, welcher, seit 1448 an letzterem Orte ansässig, noch einen zweiten Sohn, Sigmund, ebenfalls Maler, und vier Töchter, Barbara, Anna, Margreth und Ursula, hatte. Sein Geburtsjahr kennen wir zwar nicht, doch wird es nach Woltmann's gewiss richtiger Annahme, die sich auf seine Bildnisse stützt, nicht, wie man früher annahm, schon um 1450, sondern erst gegen 1460 fallen. Die Vermuthung, dass er eine Tochter Thoman Burgkmair's zur Frau gehabt, ist unerwiesen. Wer sein Lehrer in der Malerei gewesen, ist nicht überliefert, doch erscheinen Einflüsse der van Eyck'schen Schule Schongauer's und später Hans Burgkmair's unabweisbar. Er hat indess Züge, die ihm allein eigen sind und die ihm eine besondere Stellung in der Geschichte der altdeutschen Malerei des 15. Jahrhunderts einräumen, eine feine malerische Empfindung, dramatische Lebendigkeit und scharf ausgeprägte Beobachtung für die einzelne Persönlichkeit. Letztere Eigenschaft überträgt sich dann in allerhöchstem Maasse auf seinen Sohn Hans, den berühmten Portraitmaler.

Holbein's ältestes datirtes Werk stammt aus dem J. 1493. In den Steuerregistern kommt er von 1494 an vor. Seit 1496 bewohnte er mit seiner Mutter ein Haus in der Gasse „Salta zum Schlächtenbad", von 1504—1510 im Mitbesitze mit seinem Bruder Sigmund. Im Jahre 1502 gilt er nicht allein in Augsburg selbst als einer der ersten Meister in seiner Kunst[2]), sondern schon früher hatte er eine Bestellung für das Dominikanerkloster zu Frankfurt a./M. erhalten, die 1501 vollendet wurde. Aus dem Jahre 1496 erfährt man, dass Holbein einen Gesellen Namens „Stefann Kriechbam von Bassau" (Passau) angenommen, und 1499 wird er als Bürger zu Ulm erwähnt,

[1]) Vergl. Dr. Meyer, Archivar zu Augsburg, in der Beilage zur Allg. Ztg., 14. Aug. 1871 u. 25. April 1872, Dr. Ed. His, Jahrbücher für Kunstwissenschaft IV. Jahrg. 1871 S. 215 ff, Dr. W. Schmidt, ibid. S. 228 ff., und vor Allem A. Woltmann, Holbein und seine Zeit 2. Aufl.

[2]) Eine Chronik des Klosters Kaisheim bei Donauwörth erzählt von dem Abte Georg Kastner unter dem Jahre 1502, dass er eine köstliche Chortafel habe machen lassen, daran „die besten iij maister zu Augspurg haben gemacht, als sy zu der zeit weit und prait mochten seyn, der schreiner maister Wolf Kastner in Kaisheimer hof, pildhauer maister Gregori, der Maler Hanns Holpain." So bei Hegner, Hans Holbein S. 23 nach Mannlich in seiner Beschreibung der churpfälzischen Gemälde-Sammlung III. 46. Vgl. auch Steichele's Beschreibung des Bisthums Augsburg Bd. II. S. 667.

obgleich er fortlaufend in den Steuerbüchern seiner Vaterstadt Augsburg vorkommt und in eben jenem Jahre eine ausgiebige Thätigkeit daselbst entfaltet. Spuren seines Ulmer Aufenthaltes finden sich in einem grossen Flügelaltare, früher zu Ennetach, jetzt zu Sigmaringen in der Sammlung des Fürsten von Hohenzollern-S., mit der Verkündigung, Geburt Christi, Beschneidung, Anbetung der Könige und der Kreuztragung, welcher den Namen Martin Schaffner's trägt, aber deutliche, ja überwiegende Einflüsse Holbein's d. Aelt. zeigt.]

Sein frühestes bekanntes Werk ist ein Flügelpaar von einem Altare aus dem Kloster Weingarten in Würtemberg stammend (jetzt im Dom zu Augsburg), mit Scenen aus dem Leben der Maria, Joachim's Opfer, Maria's Geburt, ihr Aufsteigen zum Tempel und die Darbringung des Christkindes im Tempel. Auf der Präsentation im Tempel und zwar auf dem Gürtel eines jungen Mädchens stehn die Inschriften: Michel Erhart Pildhauer 1493. Hanns Holbain Maler, dieser mit dem Zusatze eines Zeichens und des Spruches: O mater miserere nobis [1]. Holbein erscheint hier noch jugendlich einfach, mehr in der Richtung der Eyck'schen Schule, und zwar mit schon weitergehenden naturalistischen Studien. Der Kopf des Priesters bei der Darbringung ist offenbar Portrait, durch das Fenster der Wochenstube sieht man in weite Landschaft, alle Details, selbst die Falten im Leinen des Tischtuches, sind höchst ausgeführt, und besonders bemerkenswerth ist, dass auch die Schlagschatten der vordern Personen und Gegenstände stets angegeben sind. Die Farben sind hier noch weniger gebrochen als auf den spätern Bildern und das Bestreben nach Anmuth und Schönheit überwiegend und noch vorherrschend.

Noch fast auf demselben Standpunkte finden wir den Meister auf einem kleinen Bilde in der Moritzkapelle zu Nürnberg, No. 126, Maria mit dem Kinde auf dem Throne in einer gothischen Kapelle, mit dem Namen Hans Holbon und der Jahreszahl 1499 [2], auf Goldgrund und in den Ecken mit architektonischen Arabesken, wie die Augsburger sie öfter anbringen. Das fast miniaturartige Bildchen

---

[1]) Die Beschaffung des Schnitzwerks war also hier, wie bei dem oben erwähnten Altare von Kaisheim, nicht (wie wir es in andern Gegenden, z. B. bei Wolgemut in Nürnberg, bei Michael Pacher in Tyrol, finden) dem Maler übertragen, und es scheint fast, als ob dies auf einer besondern Augsburger Sitte beruhte.

[2]) Waagen, K. W. u. K. I. 196 las nur den Namen Holbon und nahm auf Grund glaubhafter Versicherung an, dass davor, von dem Rahmen bedeckt, der Buchstabe H. stehe. Man sieht indessen in der auf dem Blumentopf angebrachten Inschrift deutlich die Schlussbuchstaben . . . NS des Vornamens und schien mir auch die Jahreszahl 1499 unzweifelhaft.

(0,46 cm h., 0,32 cm br.) ist sehr zart und vollendet, der Madonnenkopf mit länglichem Oval sehr schön, das Kind, das die Mutter zärtlich küsst, sehr lieblich, die Farbe warm und rein und die Verwandtschaft zur flandrischen Schule ganz unverkennbar.

[Das in Gegenstand und Auffassung ganz ähnliche Bildchen, früher auf der Burg, jetzt im Germanischen Museum zu Nürnberg, hatte man seiner ungenügend erkannten Aufschrift wegen, von welcher bei dem Vornamen nur das S sichtbar, dem Sigmund Holbein zugeschrieben. Es ist aber der letzte Buchstabe von HANS. Madonna auf goldnem Throne, das mit einem Rosenkranz spielende unbekleidete Kind auf dem Schooss wird von zwei schwebenden Engeln gekrönt, während ein dritter hoch oben den grünen Teppich hinter ihr hält. Noch höher ein Bogen mit Engeln, die sgrafittoartig aus der unter dem goldnen Hintergrunde liegenden Farbenschicht herausradirt sind. Die von rechts nach links geschriebene Bezeichnung des vollen Namens steht auf dem Lesezeichen eines Buches, welches neben der Madonna auf einer Brüstung liegt.]

Aus derselben Zeit werden auch die beiden, mit dem Namen „Hans Holbain" ohne Jahreszahl bezeichneten Altarflügel in der ständischen Galerie zu Prag (No. 29 u. 30) stammen, welche (wiederum eine an flandrische Schule erinnernde Eigenthümlichkeit), grau in grau gemalt, auf den Aussenseiten vier einzelne Heilige, Thomas und Augustinus, Ambrosius und Margaretha, innen aber in zwei Abtheilungen oben die Heiligen Rochus, Barbara, Apollonia, Wilibald, Lucia und Catharina, unten den Tod der Jungfrau und die Legende von der hl. Odilia, die durch ihr Gebet die Seele ihres Vaters aus der Hölle rettet, darstellen. Alles sehr edle, schlanke, vortrefflich modellirte Gestalten.

Gleichzeitig, zum Theil aber auch schon früher, fällt eine Reihe von Bildern der Augsburger Galerie, welche sämmtlich aus demselben Kloster herrühren, in welchem diese Sammlung aufgestellt ist, und den Vorzug haben, ausser durch ihre eignen Inschriften auch noch durch die Annalen des Klosters beglaubigt zu sein, welche eine im Jahre 1756 verstorbene Priorin aus den vorhandenen Papieren zusammenstellen liess. Die meisten derselben stammen nicht von Altären, sondern aus dem Kreuzgange oder aus dem Kapitelsaale und haben die Form eines spitzbogigen Wandfeldes von ziemlicher Grösse. Die des Kreuzganges sind einfache Gedenktafeln, von den Nonnen oder für sie von ihren Verwandten gestiftet. Die des Kapitelsaales hatten dagegen eine ungewöhnliche Bestimmung. Innocenz IV. hatte nämlich den Nonnen dieses sehr angesehenen Klosters

in welchem Töchter der vornehmsten Augsburgischen Häuser zu sein pflegten, das Privilegium verliehn, dass ihnen der Ablass, den der Besuch der sieben grossen Basiliken Roms gewährt, ohne wirkliche Reise zu Theil werden sollte, wenn sie diesen Besuch geistig im Gebete vornahmen. Dies veranlasste dann im Jahre 1496 (wie ich aus einer Andeutung in einem der Bilder schliesse nach einer Bestätigung des Privilegii durch Alexander VI.) zu dem Beschluss, sich diesen geistigen Besuch durch malerische Darstellung und zwar in ihrem Kapitelsaale zu erleichtern. Sie beschränkten sich dabei, entweder weil dieser Saal nur soviel geeignete Wandflächen enthielt, oder aus einem andern Grunde, auf sechs Bilder, indem die Basiliken S. Lorenzo und S. Stefano in einer Tafel vereinigt wurden, und zogen, vielleicht weil Wandmalerei sie zu lange am Gebrauche des Kapitelsaals gehindert haben würde, Tafelbilder vor, die nun aber das ganze spitzbogige Wandfeld füllen und dessen Gestalt annehmen mussten. An Portraitdarstellung jener Basiliken, die bei den Beziehungen Augsburgs zu Italien nicht schwer zu erlangen gewesen wären, ist keinesweges gedacht; zwar kommt auf jedem Bilde das Aeussere oder Innere einer Kirche vor, mit ausdrücklicher Aufschrift des Namens der betreffenden Basilika, aber ohne die entfernteste Aehnlichkeit oder nur Rücksichtnahme auf die Gestalt des Originals. Dagegen ist stets ausser der Kirche die Geschichte des Heiligen, dem sie geweiht, und eine Scene aus dem Leben Christi [1]), zuweilen auch noch die Legende einer andern, von der Stifterin besonders verehrten Heiligen dargestellt, und zwar so, dass alle diese Scenen nicht durch steife Einrahmung, sondern durch in Gold aufgetragene architektonische Arabesken von einander gesondert sind.

Das älteste sämmtlicher aus dem Katharinenkloster stammenden Bilder ist nicht von grosser künstlerischer oder kunsthistorischer Bedeutung. Es wurde im Jahre 1499 vollendet, ist eine Gedenktafel dreier Nonnen, die auch leibliche Schwestern waren, der Veronica, Walburga und Christina Vetter, und enthält ganz oben die Krönung Mariä, darunter in sechs Bildern das Leiden Christi, in den Seitenwinkeln aber theils die Veronica mit dem Schweisstuche, theils die Bildnisse der bejahrten Stifterinnen. Die Bilder enthalten zwar charakteristische, oft portraitartige Gestalten in dreister und sicherer Zeichnung, sind aber flüchtig und roh in einer mehr alterthümlichen

[1]) Meistens aus der Passion, nur bei S. Maria maggiore, wie schon erwähnt, die Krönung der Jungfrau durch die Trinität. Ohne Zweifel war ein ritueller Grund für die Wahl dieser Gegenstände, muthmasslich in dem Inhalte der zum Zwecke des Ablasses vorgeschriebenen Gebete.

Weise. Auch hat das Ganze nur 26 Gulden gekostet, während die andern gleichen oder nur wenig grössern Bilder mit 45 bis 90 Gulden bezahlt sind, und es ist daher wohl eine Gesellenarbeit.

Fig. 39.

Die Enthauptung der heil. Dorothea. Von H. Holbein d. Aelt. Augsburg.

Anders verhält es sich mit dem der Zeit nach nächsten Bilde; es ist keineswegs flüchtig oder roh, sondern sehr sorgsam durchgeführt, mit den spätern Werken Holbein's verwandt, aber alterthümlicher. Es gehört zu der Basilikenreihe und enthält unten in der Mitte die Kirche, laut Inschrift: Maria major (S. Maria maggiore),

von aussen gesehn, doch mit einem Einblick in das Innere, auf den beiden im Thurme sichtbaren Glocken die Jahreszahl 1499 und der contrahirte Name Hans Holbain, darüber oben die Krönung Mariä[1], und auf den Seitentafeln hier die Geburt Christi, dort die Enthauptung der S. Dorothea (vgl. die Abbildung Fig. 39), der Namensheiligen der Stifterin, darüber, jedes Mal durch Goldarabesken getrennt, hier die Verkündigung an die Hirten, dort die Seele der Heiligen von Engeln zum Himmel getragen. Vieles darin gehört noch ganz der älteren, idealen Kunstweise an, die schlanken Gestalten, die langen, fliessenden Gewandlinien, das rundliche, aber einfache Oval der Köpfe, die weiche, etwas allgemein gehaltene Modellirung, die strenge, symmetrische Anordnung. Der Schönheitssinn dieser Schule ist dem Meister noch geblieben, aber auch Manches von ihren Schwächen. Die Arme der bei der Krönung knienden Maria sind noch ganz in der Weise wie bei den früheren zu kurz gezeichnet. Damit mischen sich denn naive, naturalistische Züge, aber doch nur zarte, anmuthige. Die Engel singen mit einer gewissen Derbheit, der kleine Christus, welcher der schönen Dorothea den Korb mit rothen und weissen Rosen darreicht, ist in seinem durchsichtigen und halboffenen Hemdchen und mit den vollen Kinderformen eine liebliche, heitere, fast neckische Erscheinung, der Henker mit dem geschwungenen Schwerte hat in dem markanten und individuellen Gesichte nur soviel Strenge und Bösartigkeit, wie der Gegensatz fordert. Die ganze Scene ist sehr reizend, und die Mischung des Idealen und Realistischen ähnlich wie auf manchen kölnischen Bildern aus der Zeit des früher s. g. Israel von Meckenen, jetzt Meister der Lyversberg'schen Passion. Auch erinnern manche Einzelnheiten an diese Schule, die lichte, rosige Carnation, das Aufsetzen weisser Lichter, die Ausführung des Haares. Aber Behandlung und Eindruck sind doch wieder sehr verschieden. Der Hintergrund ist nicht Gold, sondern schwarz mit goldnen Lichtern, und die Farbe überwiegend bräunlich und warm, die Figuren, obgleich noch mit festeren Umrissen gezeichnet als auf den andern Bildern des ältern Holbein, setzen sich daher keineswegs so scharf ab, wie dort, und das Ganze ist so harmonisch in sich verschmolzen, wie in keiner andern gleichzeitigen Schule. Dies und manche Einzelnheiten, z. B. die Behandlung des Weiss der Gewänder mit ins Violette fallenden und daher sehr weichen Schatten, begründet denn auch die Verwandtschaft dieses Werks mit den andern des älteren Holbein, während jene alterthümlichen Züge es davon unterscheiden

[1]) S. eine gute Abbildung derselben bei Förster, Denkmale Bd. I.

und die Identität des Meisters zweifelhaft machen. Mit jenem ersterwähnten Bilde hat dieses nichts gemein, nicht einmal die Auffassung der Gegenstände. Das Christusideal ist hier viel edler und ganz anders wie dort und bei der Krönung der Jungfrau, die auf beiden Bildern nicht wie gewöhnlich durch eine Person der Gottheit, sondern durch die Trinität geschieht, erscheinen hier alle drei Personen der Gottheit in menschlicher Gestalt[1], Gott Vater und Christus in rothen Gewändern, dieser durch seine Wunden bezeichnet, jener Marien die Krone aufsetzend, der heil. Geist aber in grünem Kleide und mit dem Scepter, dort aber nur Zwei mit der darüber schwebenden Taube.

[Weiter findet sich in der Königl. Sammlung zu Augsburg eine Gedenktafel, welche Ulrich Walther im J. 1502 seinen beiden Töchtern Anna und Maria, Priorin und Küsterin des Katharinenklosters, in den Kreuzgang desselben gestiftet. Sie ist in den Annalen des Klosters mit Angabe des dafür bezahlten Preises von 54 Gulden 30 Kreuzer erwähnt, jedoch ohne Nennung des Malers. Ebensowenig enthält die Inschrift der Tafel seinen Namen, indess ist die Kunstweise des älteren Holbein unverkennbar.] Das Mittelbild stellt die Verklärung dar, oben Christus zwischen Moses und Elias, Alle in lichten Gewändern verschiedener Färbung, das Ganze eine ruhige, aber sehr schöne Gruppe bildend, unten die Jünger, zum Theil in etwas schwieriger und unklarer Stellung liegend. Auf der linken Seitentafel ist ausser den Portraits der weiblichen Familie des Stifters dieselbe Scene dargestellt, welche Raphael unmittelbar mit der Transfiguration verband, auf dem rechten aber die Speisung der Fünftausend, diese in höchst vortrefflicher und lebendiger Anordnung und dabei die männlichen Familienglieder, unter denen einige von vorzüglicher Schönheit sind. Die Modellirung und Individualisirung der Köpfe, der Glanz und Schmelz der Farbe, überhaupt die naturalistische Vollendung ist hier in hohem Grade gesteigert, das Ganze sehr vortrefflich und anziehend. Bei Weitem das vorzüglichste Werk des Meisters und überhaupt der Augsburger Schule ist dann das Basilikenbild von St. Paul. Oben in der Spitze des Bogens ist die Dornenkrönung Christi, unten aber in der vollen Breite der drei Tafeln die Legende des Apostels dargestellt. Zuerst zur Linken des Beschauers im landschaftlichen Hintergrunde die Bekehrung Paul's,

[1]) Auf Bildern ist mir diese Darstellung sonst nicht bekannt, in Miniaturen des XV. Jahrhunderts dagegen ziemlich häufig, z. B. in den Miniaturen des Foucquet bei Brentano, im Codex Grimani, wo beide im Texte erwähnte Darstellungen, die drei menschlichen Figuren und die zwei mit der Taube.

im Vordergrunde seine Taufe durch Ananias[1]), dabei auf der einen Seite des Taufbeckens Zuschauer, auf der andern Seite der Heilige schon im Gefängniss, eine Epistel schreibend. Das Mittelbild zeigt das perspectivische Innere einer gothischen Kirche, welche inschriftlich als die Basilika St. Paul bezeichnet, zugleich aber auch als Schauplatz seiner Geschichte benutzt ist, indem er im Hintergrunde von der Kanzel vor vielen Zuhörern predigt, während vorn seine Legende fortgesetzt ist. Er wandelt mit Petrus, nimmt von diesem Abschied und erleidet endlich das Martyrium der Enthauptung. Auf der rechten Seitentafel sieht man vorn die Leiche mit dem abgetrennten Haupte auf der Bahre und von dem Papste und zahlreichem Clerus verehrt, und im Hintergrunde den Leichenzug und einige andere Ereignisse der Legende. Alle diese schon an sich zahlreichen Momente sind durch eine Fülle individueller, oft freilich auch bizarrer oder räthselhafter Züge und durch Portraitgestalten belebt. Unter den Zuschauern der Taufe sieht man am Rande des Bildes einen Mann mit zwei Knaben, in denen man mit grosser Wahrscheinlichkeit den Meister selbst mit seinen beiden Söhnen, Ambrosius und Hans, erkennt, aber auch der wohlbeleibte Priester, der die Taufe vollzieht, ist gewiss eine bekannte Augsburgische Figur, und unter den Zuhörern der Predigt liest man auf der Stuhllehne einer weltlich gekleideten Frau mit entblösstem Nacken den Namen Thecla, den die Stifterin Veronica Welser vor ihrem Eintritte in das Kloster geführt haben soll. Der leichte Ton der Zeit und des vornehmen Klosters erlaubte dem Maler der schönen Frau hier eine Erinnerung an frühere Tage vorzuführen. [Nach Woltmann ist damit jedoch die heil. Thecla, die schwärmerische Anhängerin des Apostels Paulus, gemeint.] Das ganze Bild ist höchst geistreich und meisterlich vollendet. Die einzelnen Scenen und Gruppen sind nicht nur jede in sich sehr lebendig und bei aller Sparsamkeit der Figuren verständlich, sondern auch alle so geschickt in den Raum hinein componirt, dass der ganze Hergang sich fliessend abliest und die dunkeln Andeutungen, die hin und wieder vorkommen, nur den Reiz erhöhen. Die Costüme sind bald traditionell, bald im Modegeschmack der Zeit oft höchst phantastisch, dies Alles ist aber so gut verbunden, dass man keinen Abstand spürt. Jede Spur von Steifheit oder Befangenheit ist verschwunden, einzelne Theile, z. B. die Füsse, sind zwar schwach, aber im Ganzen sind die Gestalten richtig gezeichnet, und ihre Bewegungen sehr frei, oft sogar von einer gewissen Eleganz, die zuweilen sogar an Affec-

---

[1]) Abbildung der Taufscene bei Förster, Denkmale Bd. I.

tation und Uebertreibung streift. Die Gewandung ist sehr gut, mit leichten, naturgemässen Falten und in edeln Linien, im Uebrigen aber der Schönheitssinn weniger vorherrschend als die Charakteristik. Alle Köpfe sind sprechend und dem Moment angemessen, mehr oder weniger individuell, selbst in der Farbe mannigfaltig. Ueber den frühern Standpunkt, der nur Gut und Böse kannte und dieses steigerte, um jenes zu heben, ist er weit hinaus; er begreift die unendliche Abstufung dieser Gegensätze und versucht sich daran, wenn auch nicht mit gereifter Erfahrung, so doch mit dichterischer Phantasie. Den hohen Liebreiz und strengen Ernst des idealen Styls erreicht er wohl nicht, doch ist sein Christus edel und würdig und St. Paul macht den Eindruck eines klugen und trefflichen Mannes; bei den Christen, welche von der Leiche des geliebten Lehrers in die Gefangenschaft geführt werden, ist der Schmerz mit grosser Innigkeit ausgesprochen, bei den Peinigern erlaubt er sich wohl noch eine Uebertreibung, und bei den Zuschauern und ruhigern Theilnehmern der Hergänge reichen Portraitköpfe aus. Eigenthümlich sind ihm aber gewisse unheimliche oder zweideutige Gestalten, bei denen das Böse mit Gewandtheit und gleissnerischem Scheine auftritt. Schon unter den Kriegsknechten bei der Verspottung ist ein solcher Mephisto, und noch feiner ist der elegante schwarz gekleidete Ritter charakterisirt, der den Heiligen ins Gefängniss führt. Es liegt in der Auffassung unsres Meisters ein novellistisches, romantisches Element; er versagt sich daher nicht gern ein pikantes Motiv und zeigt uns den Heiligen, der von der Mauer zu Damascus herabgelassen wird, im Korbe schwebend wie der Zauberer Virgil im Volksbuche grade hinter der Scene, wo die Kirche schon seine Reliquien verehrt, weil auf den andern Tafeln kein Raum dafür gewesen war. Dieser romantischen Poesie entspricht die fliessende, leichte Zeichnung, entspricht aber auch besonders die meisterliche Behandlung der Farbe, die bei grosser Tiefe und Sättigung der einzelnen Farbentöne in Gewändern, Landschaft und Luft doch zugleich überall auf's Innigste verschmolzen und von vollendeter weicher Harmonie ist. Auf dem Rahmen befand sich die Inschrift: Praesens opus complevit Johannes Holbain Civis Augustanus; eine Jahreszahl ist zwar nicht angegeben, da aber das nach den Notizen von derselben Veronica Welser gleichzeitig bei Hans Burgkmair bestellte Bild die von 1504 trägt, darf man nicht zweifeln, dass auch dieses um dieselbe Zeit entstanden ist.

Demnächst arbeitete er wenigstens zwei Jahre lang für die Dominikaner in Frankfurt a. M., und zwar an Ort und Stelle, indem

er, wie das Diarium des Klosters sich ausdrückt, als Commensalis, als Haus- und Tischgenosse in demselben wohnte. Bei der Säcularisation des Klosters fand man in demselben noch eine überraschend grosse Zahl seiner Gemälde vor; in der Kirche fünf grosse Tafeln aus der Leidensgeschichte Christi vom Jahre 1500 (von denen eines verschwunden ist, vier sich noch in der städtischen Sammlung zu Frankfurt befinden), sehr viel mehr aber im Refectorium, nämlich zuerst Christi Leiden und Auferstehung in acht grossen Tafeln, mit Figuren von zwei Drittel Lebensgrösse[1]), dann ein kleiner Flügelaltar, in der Mitte das Abendmahl, auf den Flügeln vier Scenen aus der Passion, und endlich vier mächtige Tafeln, jede von 5 Fuss Höhe, mit den Stammbäumen der Jungfrau und Josephs, sowie mit denen der Dominikaner-Generale vom heil. Dominicus an, welche Bilder sämmtlich in Frankfurt, die Tafel mit dem Abendmahle in der St. Leonhardskirche, zwei der dazu gehörigen Flügelbilder im Städel'schen Institute, die übrigen in der städtischen Sammlung bewahrt werden[2]). Der kleine Flügelaltar ist minder bedeutend, die andern erwähnten Bilder gehören aber zu den ausgezeichnetsten Werken unsres Meisters.

Im Jahre 1502 malte er dann an dem schon erwähnten grossen Altar in der Klosterkirche zu Kaisheim sechszehn Bilder, acht aus dem Leben der Maria und acht aus der Passion, welche sich jetzt in der Pinakothek zu München befinden[3]). Hier sehen wir ihn schon

---

[1]) Sieben dieser Tafeln sind im J. 1857 im Nachlasse des Regierungsraths Martinengo in Würzburg aufgefunden, nach dessen Tode von Hofrath Dr. Schäfer zu Darmstadt ersteigert, von diesem aber an das Städel'sche Institut verkauft worden. Ueberhaupt ist eine grosse Zahl alter, aus den Klöstern der Stadt Fr. zugefallener Gemälde verloren. S. die tragische Geschichte bei Gwinner a. a. O. S. 30 ff.

[2]) Die Inschrift auf dem Stammbaume der Maria: Anno a partu virginis salutifero M D primo, presidente in loco isto Rdō Prē F. J. W. Hans Holbayn de Augusta me pinxit, lässt auch erkennen, dass die Arbeit an Ort und Stelle ausgeführt sei. Der grosse Umfang dieser Arbeiten macht es schwer, sie in der Zeit von kaum zwei Jahren, zwischen den beiden grossen 1499 und 1502 in Augsburg vollendeten Bildern entstanden zu denken, zumal da auch die Bilder von Kaisheim das Datum 1502 tragen. Auch dieser Umstand spricht dafür, dass die Bilder des Katharinenklosters von 1498 und 1499 von einem andern gleichnamigen Maler herstammen oder vielleicht (da das Zunftregister keinen solchen kennt) in der Werkstatt und unter dem Namen des in Frankfurt weilenden Hans Holbein von einem Stellvertreter desselben gemalt sind. [Indess ist es doch möglich, ja wahrscheinlich, dass Holbein sie selbst ausgeführt.]

[3]) Die aus der Passion (Saal I. Nr. 5. 8. 15. 20. 42. 48. 53. 59) enthalten die Geschichte vom Gebet am Oelberge bis zur Auferstehung mit Auslassung der Kreuzigung, die also wahrscheinlich im Schnitzwerk ausgeführt war; die aus dem Leben der Maria fangen erst mit ihrem Aufsteigen zum Tempel an, und schliessen

ganz in derselben Richtung wie auf dem Bilde von St. Paul: die Farbe hat schon die weiche, harmonische Stimmung, dieselben halben Töne, namentlich das sehr charakteristische bläuliche Weiss, in den Motiven erkennt man dasselbe Bestreben nach naturalistischer Erschöpfung des Gegenstandes, nach pikantem Vortrage und psychologischen Feinheiten. Jene mephistophelische Figur kommt auch hier schon vor, und auf jedem Bilde sind eine Menge von zum Theil bizarren Aeusserungen der Nebenpersonen angebracht. Aber er hat hier noch nicht wie da das Maass und die Grenze dieser Richtung gefunden, er schwankt zwischen unvereinbaren Dingen, und die Bilder sind, obgleich alle von seiner Hand oder doch unter seiner Leitung gemalt, von sehr verschiedenem künstlerischen Werthe. Einige, besonders die Darbringung im Tempel und die Beschneidung sind ausserordentlich schön und zart, andere, z. B. die Gefangennehmung und besonders die Kreuztragung, völlig verfehlt. Die Extreme sind allzu stark accentuirt, während er Christus, um ihn in würdiger Schönheit zu zeigen, fast in moderner Glätte darstellt, sind die Henker und ähnliche Figuren karikirt und die Menge heftiger, gespreizter Bewegungen, sowie das Uebermaass von besondern Motiven der Nebenpersonen macht die Compositionen unruhig und weniger wirksam.

[Bezüglich einer Anzahl von Werken aus Holbein's erster Periode, die Schnaase theils nicht mehr gekannt, theils wohl absichtlich nicht besprochen hat, muss auf Woltmann, Holbein und seine Zeit, II. Aufl., verwiesen werden, um diesen Nachlassband nicht mit fremden Zuthaten zu überladen. Nur einer kürzlich bei dem Kunsthändler Bourgeois in Köln aufgetauchten grossen Darbringung im Tempel sei Erwähnung gethan (H. 1, 67, Br. 1, 59), weil dies Bild selbst von Woltmann nicht gekannt und verzeichnet ist. Es ist wohlerhalten und gut, im Styl seiner Werke aus den neunziger Jahren des 15. Jahrhunderts.]

Ueberblicken wir obige Werke des Meisters, so erkennen wir einen lebendig, fast unruhig strebenden Geist, der sich nie befriedigt, nie wiederholt, sondern nach einem höhern, noch unbekannten Ziele ringt. Von den meisten seiner Zeitgenossen unterscheidet er sich dadurch wesentlich; während diese meistens bei dem Her-

---

mit ihrem Tode (Nr. 6. 9. 14. 19. 41. 47. 54 60). Jene als Innenbilder sind mit goldner Architektur verziert, diese mit solcher in Steinfarbe. Auf der Beschneidung Christi (Nr. 14) ist der Stifter Abt Georg portraitirt. Der Maler nennt sich zwei Mal: auf dem Ecce homo (Nr. 53) sehr ausführlich: Depictum per Johannem Holbain Augustensem 1502, auf der Verkündigung dagegen (Nr. 41) (wahrscheinlich durch eine missverstandene Restauration) Hanns Holbon.

gebrachten stehen bleiben oder dasselbe nur durch Aufnahme fremder, nicht selbst geschöpfter Kunstformen bereichern, während sie einem schlichten Gefühle folgen, sind bei ihm Verstand und Phantasie in aufgeregter Thätigkeit. Freilich stand er dabei nicht allein, sondern diente nur einer Strömung, die in der Zeit lag. Augenscheinlich steht er in enger Beziehung zu Martin Schongauer; schon die Aeusserungen des Schönheitssinnes in den früheren Bildern sind diesem verwandt, aber besonders die Tafeln von Kaisheim lassen keinen Zweifel. Die Motive der Passion, die Auffassung des Heilandes im Gegensatz gegen die Gemeinheit seiner Gegner sind ganz ähnlich, und die mephistophelischen Figuren Holbein's haben ihr entschiedenes und geistreiches Vorbild in dem Judas auf Schongauer's Kupferstichen. In dem Bilde von St. Paul, dem Höhepunkte seiner Leistungen aus der I. Periode, ist er freilich selbstständig und geht schon zu etwas Neuem über, aber doch so, dass der Ausgang von jenem grossen Meister noch wohl erkennbar ist. Schongauer war es zuerst gewesen, der mit den realistischen Tendenzen der Eyck'schen Schule die Anforderung tieferer psychologischer Ergründung und einen Hang zum Phantastischen und Romantischen verband, den wir hier noch in ganz ähnlicher Weise wiederfinden, nur dass Holbein diese Elemente, die bei Schongauer noch etwas disparat erscheinen, mehr verschmolzen, dadurch aber freilich etwas an idealer Hoheit eingebüsst und sich einer fast genreartigen Auffassung genähert hat. Eigenthümlich scheint er, soviel wir nach den wenigen erhaltenen Bildern Schongauer's urtheilen können, besonders in der Farbe, die wesentlich zu jenem Resultate beiträgt, und es ist überhaupt nicht nothwendig, dass er, wie sein etwas jüngerer Landsmann Hans Burgkmair, Schongauer's unmittelbarer Schüler gewesen, da er alle jene Anregungen ebensowohl durch das Studium seiner Kupferstiche erhalten haben kann. Aber die Wirkung dieses allgemein verbreiteten Hülfsmittels war doch bei ihm eine eigenthümliche, und er bildet daher ein Mittelglied zwischen Schongauer und zwischen der etwas spätern Generation deutscher Künstler, in welchen sich sowohl das Phantastische als das Realistische einseitiger ausbildeten.

[Jener oben von Schnaase so fein charakterisirte Geist Holbein's, den er einen lebendig, fast unruhig strebenden nennt, der sich nie befriedigt, sondern nach einem höheren noch unbekannten Ziele ringt, — dieser Geist führt den Meister in der That noch in vorgerücktem Alter zu einer für ihn höchsten Stufe der Entwickelung. Er lässt ihn die Fesseln des Mittelalters, die das 15. Jahrhundert zwar gelockert, aber noch nicht völlig abgestreift, überwinden und Werke

schaffen, die zum Erfreulichsten gehören, was die altdeutsche Kunst hervorgebracht. Es sind gleichsam Knospen der deutschen Renaissance, die dann sein Sohn Hans zu voller Blüthe erschlossen. Man hatte sie deshalb, allerdings auch mitverführt durch jene oben erwähnten Fälschungen eines intriguanten Restaurators, längere Zeit für Jugendwerke des Sohnes genommen, den man um jeden Preis zu einem frühreifen Genie stempeln wollte. Doch hat eine nüchterne Untersuchung, angebahnt durch die Zweifel H. Grimm's und W. Schmidt's, sowie durch des Letzteren kritische Untersuchungen und die durch E. His und Woltmann herbeigeführte Entdeckung der Urkunden- und Inschriftenfälschung, das Kartenhaus dieser Täuschungen umgeworfen. Man hat sich überzeugt, dass die Augsburger Skizzenbücher, die als Ganzes oder als lose Blätter in den Sammlungen zu Berlin, Basel, Kopenhagen, Bamberg, Weimar u. a. zerstreut sich finden, Holbein d. ä. angehören, obwohl sie Porträtstudien enthalten, die in ihrer charaktervollen Schärfe, Wahrheit und Einfachheit des jüngeren Hans Holbein werth wären und hat auch die hier in Frage kommenden Gemälde, das Votivbild des Bürgermeisters Ulrich Schwartz, die für das Katharinenkloster gemalten Bilder von 1512 mit der fatalen Inschrift, die den jüngeren Holbein als Maler angab und seine Geburt in das Jahr 1495 verlegen wollte, aber nach dem Tode ihres Urhebers einer Terpentinprobe wich, das Diptychon von 1513 und endlich das berühmteste von Allen, den Sebastiansaltar in der alten Pinakothek zu München, Holbein d. ä. zurückgegeben.

Das Schwartz'sche Epitaph war als Erinnerung an jenen wegen autokratischer Ausschreitungen 1478 zu Augsburg hingerichteten Bürgermeister Schwartz von seiner Familie im Jahre 1507/8 zu St. Ulrich gestiftet worden (jetzt im Besitze des Banquiers G. von Stetten ebendort) und enthält oben Gott Vater, wie er eben das Schwert strafenden Zornes auf Fürbitten seines Sohnes, der die Wunden, und Maria's, die ihre Mutterbrust zeigt, in die Scheide birgt, darunter knieend 35 Glieder der Familie, der Bürgermeister selbst links an der Spitze seiner Söhne und Enkel, rechts seine drei Frauen mit den Töchtern und Enkelinnen; am Schwertknauf das Monogramm in Form zweier H, die durch einen gemeinsamen Querstrich verbunden sind. Dieses Bild steht an der Schwelle der neueren Zeit durch seine vielen individuellen Köpfe, sowohl in den Bildnissen der Familie, als selbst bei den drei heiligen Personen, für die dem Meister nicht mehr die conventionellen Typen des 15. Jahrhunderts genügten, sondern für die er Naturstudien, wenn auch keine besonders geschmackvollen, machte.

Fig. 40. Fig. 41.

Verkündigung vom Sebastiansaltar zu München, Holbein d. ä.

Um dieselbe Zeit oder etwas später mögen nach Woltmann (entgegen Schnaase's oben ausgesprochener Ansicht) die beiden Altarflügel in der Galerie der Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde in Prag fallen und zwar weil sich bei ihnen zum ersten Mal Renaissanceformen an Säulen und Bogen der Umrahmung zeigen.

Es folgen dann die vier Tafeln der Augsburger Galerie, ursprünglich zwei Altarflügel aus dem Katharinenkloster ebenda mit Holbein's Namen und dem Datum 1512 — Anna und Maria, auf einer Bank sitzend, lehren das Christuskind gehen, der Kreuzestod Petri, das Wunder, welches zur Entschuldigung eines Fastenbruches des heil. Ulrich durch Verwandlung eines Gänsebratens in einen Fisch geschehen und die Enthauptung der heil. Katharina. Man hat mit Recht stets etwas Jugendfrisches in diesen Bildern gefunden, aber es sind nicht die Spuren eines wenn auch noch so begabten Anfängers, die sich darin ausprägen, sondern die Zeichen einer neuen jugendlichen Zeit. Man erkennt die Züge einer sicheren, kräftigen Manneshand, doch geleitet von der mehr und mehr wachsenden Kenntniss und der Freude am menschlichen Körper, den man nicht mehr nach auswendig gewussten manierirten Formeln bildet, sondern auf Grund ernsten Modellstudiums.

Aus dem folgenden Jahre finden sich zwei ursprünglich zu einem Diptychon vereinigte kleinere Tafeln in Wien, die sogenannte Madonna mit dem Maiglöckchen, bezeichnet mit dem Namen „Johannes Holbain“ und den selbstbewussten Worten: „Carpet aliquis cicius quam imitabitur“, bei A. Posonyi (früher bei Pfarrer Schmitter-Hug in St. Gallen), und ein männliches Bildniss mit der Jahreszahl 1513 beim Grafen Lanckoronsky. Beide haben architektonische Umrahmung im Renaissancestyl und zeigen ebenfalls einen wesentlichen Fortschritt gegen früher.

Mit Uebergehung einiger minder wichtiger Bilder aus diesem und den folgenden Jahren bleibt uns noch die vollendetste Schöpfung Holbein's zu betrachten, zugleich auch die letzte, die wir von ihm nachweisen können — der Sebastiansaltar mit der Marter des Heiligen als Mittelbild, der Verkündigung auf den Aussenseiten und den Heiligen Barbara und Elisabeth auf den Innenseiten der Flügel. Wenn die beiden ersten Darstellungen noch manche Befangenheiten der älteren Holbein'schen Weise verrathen, z. B. in dem ungeschickt schwebenden Engel mit dem blöden Köpfchen und einigen seltsam verkniffenen Gesichtern unter den Zuschauern bei der Marter, so zeugt dagegen die Composition der letzteren von grösster Freiheit und Beherrschung der künstlerischen Mittel. Der Heilige mit dem

Fig. 42.

Marter des heil. Sebastian, von H. Holbein d. ä., München.

schmerzlich ernsten, doch mild versöhnlichen Blick, absichtlich in den Vordergrund gestellt, bildet einen wohlthuenden Mittelpunkt, um den sich das Ganze ungezwungen, wenn auch etwas gedrängt gruppirt, geistig belebt durch die verschiedensten Abstufungen des Gefühls in den Henkern und den Zuschauern. Die Krone des Ganzen aber sind die beiden heiligen Frauengestalten, anmuthiger und schöner, als Alles, was Holbein d. ä. sonst geschaffen. Fromme Demuth und Ergebenheit spricht aus den abwärts gesenkten Blicken Barbara's, doch reich geschmückt und lieblich ist sie anzuschauen und man übersieht gern ihre noch alterthümlich ausgebeugte Haltung. Jede Kritik aber schweigt vor der Erscheinung der Landgräfin Elisabeth, die wie eine Königin des Himmels niedergestiegen zu sein scheint, nicht allein durch ihre Güte die Armen und Kranken, sondern durch ihre liebliche Grazie die Blicke Aller zu erquicken. Ein unbeschreiblicher Adel liegt in dieser Figur und doch zugleich eine solch' fromme Innigkeit, dass man sagen muss, zu ihrer Vollendung haben sich der Geist des Mittelalters und die Formvollendung der Renaissance die Hand gereicht.

Die Zeit der Entstehung dieses Werkes ist bis jetzt nicht sicher festzustellen gewesen. Passavant und Förster s. Z. wollen auf dem alten Rahmen das Datum 1516 gelesen haben. Jedenfalls ist der Aufenthalt Holbein's in Augsburg später nicht nachweisbar.

In seinen Vermögensverhältnissen muss er damals bedauerlicher Weise sehr zurückgegangen sein, denn in den Augsburger Gerichtsbüchern ist jetzt und in den beiden folgenden Jahren von Schuldklagen und darauf folgenden Auspfändungen, welche über ihn verhängt wurden, die Rede, und unter den Klägern, die solches betrieben, erscheint unterm Jahre 1517 sogar sein eigener Bruder Sigmund. Bis 1526 kommt sein Name auch in den Steuerbüchern vor, doch von 1514 ab bleibt die Rubrik der Entrichtungen unausgefüllt. Er war also selbst seinen städtischen Verpflichtungen gegenüber insolvent geworden. Von 1517 an aber steht er am Schlusse des Steuerregisters in der Reihe der ausserhalb Augsburgs lebenden Bürger. Nicht bemerkt ist dabei, wie bei Andern, der Ort seines Aufenthaltes. Doch wissen wir, dass ihn ein Auftrag im Elsass beschäftigte, wo er für das Antoniterkloster zu Isenheim seit 1517 eine leider untergegangene Altartafel malte. Dies erhellt aus einem Schreiben des Bürgermeisters von Basel aus d. J. 1526, worin er den Vicar und Präceptor jenes Klosters ersucht, H. Holbein d. j., Baseler Bürger, für etlich Malerwerkzeug, welches sein Vater nach Vollendung jenes Auftrages in Isenheim zurückgelassen und das im Bauernaufruhr verschwunden oder „verschwendet“ sei,' zu entschädigen. Doch

Fig. 43. Fig. 44.

Die heil. Barbara Die heil. Elisabeth
vom Sebastiansaltar zu München. H. Holbein d. ä.

scheint der alte Holbein auch auswärts keine Schätze gesammelt zu haben, da er seine Steuern nach wie vor nicht zahlen kann. Bestimmtes weiss man von jetzt ab über seinen Verbleib nicht mehr, wenn man nicht aus dem Aufenthalt seiner Söhne Hans und Ambrosius v. J. 1515 od. 1516 ab in Basel schliessen will, dass er sich ebenfalls dort aufgehalten, wogegen er einige Zeit vor seinem Tode fern gewesen zu sein scheint. Im Jahre 1521 erfährt man noch von einer Klage gegen ihn in Augsburg, ohne dass deshalb seine Rückkehr dorthin nachzuweisen wäre, und im Handwerksbuch der Maler wird er als im Jahre 1524 verstorben angeführt.

Unter den älteren augsburgischen Kunst- und Zeitgenossen Holbein's scheint keiner gewesen zu sein, der ihm einigermaassen gleich kam. Von seinem eigenen Bruder Sigmund, der zufolge seines erhaltenen Testamentes noch 1540 und zwar als Bürger zu Bern lebte, kennen wir ungeachtet dieser langen Lebenszeit kein sicheres Bild. Er setzte „seines lieben Bruders Sohn Hansen Holbeyn den Maler, Bürger zu Basel" zum Haupterben ein und vermachte seinen drei Schwestern, die sämmtlich in Schwaben wohnten, sein in Augsburg befindliches Gut. Vergl. Näheres darüber, namentlich auch Urkundliches, bei A. Woltmann, Holbein und seine Zeit, 2. Aufl. [D. H.]

Auch von Thomas (gewöhnlich Thoman) Burgkmair, dem angeblichen Schwiegervater Holbein's, der bis 1523 gelebt haben soll, besitzen wir kaum ein sicheres Bild. Zwei Tafeln, welche im Augsburger Dome dem Chore gegenüber hängen, auf der einen Christus mit St. Ulrich nebst dem knieenden Donatar, auf der andern Maria und St. Elisabeth nebst seiner Ehefrau auf Goldgrund und mit der Jahreszahl 1480, werden für seine Arbeit erklärt[1]), doch ohne Beweis.

[1]) Zuerst von Passavant im Kunstbl. 1846, S. 186, der (vielleicht nach Eigner) hinzufügt, dass sie eine Stiftung des Bürgermeisters Walther seien, neuerlich auch von Waagen im Handbuche S. 183, während er bei der Beschreibung des Doms in K. W. u. K. II. 65 der Bilder nicht erwähnt. Passavant's Angaben widerspricht Förster (G. d. d. K. II. 219. 322), indem er über die Jahreszahl MCDLXXX (1480) durch die kühne Behauptung einer Restauration von 1680 (!) fortgeht, den Bildern „eine hohe Schönheit" zuspricht, sie für Flügel eines in der Galerie befindlichen Mittelbildes mit der Anbetung der Könige, von etwa 1519, und den Meister für unbekannt erklärt. Nach meiner Auffassung sind sie keineswegs sehr bedeutend, sondern den dem Martin Schongauer mit Unrecht zugeschriebenen Bildern der Münchener Pinakothek und der Moritzkapelle (S. 404) geistig verwandt. Dagegen stimme ich Förster bei, wenn er die von Passavant behauptete Uebereinstimmung jener Tafeln mit dem sogleich zu erwähnenden Basilikenbilde bestreitet. Förster irrt übrigens, wenn er in der von ihm citirten Inschrift auf der Kirche den Namen des heil. Stephan nennt. Sie lautet, wie Waagen sie richtig anführt: Ecclesia hujus Sancti Laurentii. L. J. 1502.

Sie sind in Zeichnung und Farbe ziemlich derb, mit Figuren von kurzen Verhältnissen, tiefen, schwerbraunen Schatten und hellen, scharfen Lichtern, aber doch nicht ohne Würde und Schönheitssinn. Von einem Zeitgenossen des Thomas Burgkmair ist dann eines jener Basilikenbilder aus dem Katharinenkloster, nämlich das, welches S. Lorenzo und S. Sebastiano zusammen enthält. Es hat in der schweren Farbe und in den kurzen Verhältnissen einige, jedoch nicht genügende Aehnlichkeit mit den obenerwähnten Bildern, um es demselben Meister zuzuschreiben, ist übrigens sehr steif in der Zeichnung und wenig bedeutend, und da es das Monogramm L. F. mit der Jahreszahl 1502 trägt, die Arbeit eines unbekannten, schon damals veralteten Meisters[1], und gewiss nicht die des Thomas Burgkmair, dem man es zugeschreiben hat. Eher möchte das Basilikenbild St. Johann's von ihm sein, da es zufolge der Annalen bei „Burgkmair" (ohne Angabe des Taufnamens) bestellt ist[2], und den beiden letzten dieser Basilikenbilder, auf welchen sich Hans Burgkmair mit den Jahreszahlen 1501 und 1504 nennt, durchaus nicht gleicht, sondern in Zeichnung und Farbe alterthümlicher und schwerer, übrigens in keiner Weise bedeutend ist.

Hier sei, anknüpfend an Holbein d. ä., noch von einem Meister die Rede, der, obgleich wir ihn nur durch ein einziges und schon von 1516 datirtes Werk kennen, doch noch der ältern Generation angehört. Dies Werk ist ein aus Nürtingen stammender, jetzt als Geschenk dieser Stadt in der Königlichen Kunstsammlung zu Stuttgart unter Nr. 433 befindlicher Altar. Das Mittelbild enthält die heilige Familie im Freien, nämlich Maria und Anna auf einer Rasenbank sitzend, das unbekleidete Christuskind zwischen ihnen auf einem Mantelende stehend, links Joseph, den Hut in der Hand und das Zimmermannsbeil unter dem Arm, rechts Joachim mit Stock und Rosenkranz. Dabei singende und anbetende Engel und oben ganz klein Gott Vater nebst der Taube. Auf den Flügeln daneben hier die Geburt Christi mit herannahenden Hirten, dort die Krönung Mariä durch die Trinität, bei der aber nur die beiden ersten Per-

---

[1]) Die Verfasserin der Klosterannalen erklärt ausdrücklich, dass sie von dem Maler nichts Näheres wisse (Waagen, K. W. u. K. II. 34), und es beruht nur auf einer Erfindung von Eigner, dass jenes Monogramm ein späterer Zusatz und das Bild von dem allerdings damals noch lebenden und sonst bei den Basilikenbildern nicht vertretenen Thomas Burgkmair sei.

[2]) Die Jahreszahl ist dabei nicht angegeben. Waagen a. a. O. 31. Alle Schriftsteller legen es übrigens, der Angabe Eigner's folgend, dem Hans Burgkmair bei.

sonen in Menschengestalt, der heil. Geist als Taube dargestellt ist. Dies Alles auf Goldgrund. Auf den Aussenseiten (die jetzt abgelöst sind) hier die Verkündigung im Zimmer, dort die Heimsuchung mit landschaftlichem Hintergrunde. Auf einem Steine im Vordergrunde des Mittelbildes steht jene Jahreszahl hinter den Anfangsbuchstaben C. W., welche nach der Muthmassung des Conservators Eigner in Augsburg[1]) den Augsburger Maler Claus Wolf Strigel, einen Schüler Hans Holbein's des Grossvaters, bedeuten sollen. [Von Claus Strigel aus Memmingen befinden sich zwei bezeichnete Altarflügel mit einzelnen Heiligengestalten in der Frauenkirche zu München, die ihn als einen durchaus von Zeitblom abhängigen Maler zeigen, so dass obige Vermuthung hinfällig erscheint. D. H.] In der That steht das Werk der Augsburger Schule am nächsten, und hat bei Motiven niederländischer Vorbilder und naiven naturalistischen Zügen doch noch eine strengere, mehr symmetrische Anordnung. Die Farbe ist vortrefflich. Einzelnes hat eine gewisse Verwandtschaft mit italienischer Kunst, und der ganze Gedanke, die heilige Familie in einer so häuslichen Scene zum Hauptgegenstande eines kirchlichen Altars zu machen, ist auffallend, da bei allem Vorwalten des Mariencultus in der damaligen deutschen Kunst doch an solcher Stelle sonst niemals etwas Ernstes, Lehrhaftes oder Ergreifendes zu fehlen pflegt.

Es scheint nicht, dass diese ältere Augsburger Schule ausserhalb des städtischen Weichbildes grossen Einfluss gewann, was bei ihrer späten Entwickelung und bei der Eigenthümlichkeit Holbein's sehr begreiflich ist. Nur an einer kleinen Zahl schwäbischer Gemälde können wir ihr eine bedingte Einwirkung zuschreiben. So bei den in München und Nürnberg befindlichen Tafeln mit heiligen Familien, die man wie oben (S. 404) bemerkt, mit Unrecht dem Martin Schongauer zugeschrieben hat [welche dagegen dem sog. Meister der Sammlung Hirscher, einem sich stark an Zeitblom anlehnenden Maler, angehören, über welchen man Woltmann's Katalog der Fürstlich Fürstenberg'schen Gemäldesammlung zu Donaueschingen vergleiche, dessen Verzeichniss der Gemälde jenes Künstlers indess noch stark zu vermehren wäre. D. H.] und besonders bei zwei sehr vortrefflichen Flügelbildern, die, aus der Abtei Schussenried bei Ravensburg stammend, sich jetzt im Berliner Museum[2]) befinden. Sie geben mit ausführlicher Schilderung

---

[1]) Kunstbl. 1847. S. 50, wo auch die später in E. Förster, Gesch. d. d. Kunst II. 243 wiederholte ausführliche Beschreibung des Bildes gegeben.

[2]) Nr. 606 B. und C. im Kat. d. Berl. Mus., wohin sie aus der Sammlung v. Hirscher in Freiburg gekommen. Waagen schrieb sie Anfangs (Kunstbl. 1848,

der Localität auf Goldgrund vier Momente aus dem Leben der Maria, ihre Geburt, ihr frühes Aufsteigen zum Tempel, Heimsuchung und ihren Tod, Alles in kräftiger und harmonischer Farbe, in vollen, ansprechenden Formen, mit sinniger Poesie und liebenswürdiger Naivetät und Gemüthlichkeit geschildert. Sie sind schwäbisch, unterscheiden sich aber deutlich von der Ulmer Schule, und nähern sich der Augsburger durch kürzere Verhältnisse der Figuren, breitere Gesichter und vollere Formen. Ein sehr schönes der Augsburger Schule verwandtes Bild findet sich endlich im vaterländischen Museum zu München. Es ist ein vereinzelter Flügel, dessen Inhalt ich am besten durch die darauf befindliche Inschrift angebe: Scts Johannes ward von Domiciano gemartert im uñ andrē gift z trinken geben. Es schad im nit. Johes macht si wider leben. [Dasselbe ist ebenfalls von der Hand des Meisters der Sammlung Hirscher. D. H.] Wir sehen den Heiligen in einem Gewande von leuchtendem Roth in einer kirchlichen Halle mit Goldgrund der Fenster vor dem Tyrannen und seinen Begleitern stehend, zu seinen Füssen liegen die durch das Gift Getödteten, die er erwecken soll. Der Apostel ist als ein begeisterter, schöner Jüngling mit weichem, mitleidsvollem Blicke, aber von völligen Formen aufgefasst, ein dicker, halbnackter Scherge in seiner Begleitung porträtartig ausgeführt, die vom Gifte bläulich gefärbten Körper vor ihm von grosser Naturwahrheit. Die Farbe erinnert an Holbein, ist aber noch einfacher wie in seinen spätern Bildern, die Verhältnisse der Körper sind schlanker. Auf der Rückseite ist mit vortrefflichem Porträtkopfe ein heiliger Papst mit der dreifachen Krone und dem Doppelkreuzstabe dargestellt, der eher an Zeitblom erinnert, so dass wir also hier eine Berührung beider Schulen wahrnehmen. An einer Stelle des Bildes steht das Monogramm L. F., also dieselben Buchstaben wie auf dem Basilikenbilde von S. Lorenzo, doch scheint die Identität der Meister nicht glaublich.

Im Allgemeinen beherrscht die Ulmer Schule das ganze übrige Schwaben, und eine ganze Reihe vereinzelter Bilder steht in so enger

---

S. 237) dem jüngern Hans Holbein, später (D. K. Bl. 1854. S. 66) richtiger nur „der schwäbischen Schule gegen Ende des XV. Jahrhunderts“ zu. Er irrt übrigens, wenn er bei der an erster Stelle gegebenen Beschreibung Renaissancearchitektur darin finden will. Förster a. a. O. S. 198 findet sie „an die Spätzeit Schongauer's sich anschliessend“, was in gewissem Sinne wahr ist. Die Augsburger Schule hat unverkennbar eine Beziehung zu Schongauer [nicht aber dieser Meister der Sammlung Hirscher, der sich, wie gesagt, stark an Zeitblom und nicht an Holbein anlehnt. D. H.]

Beziehung zu Zeitblom, dass man ihre Urheber für seine unmittelbaren Schüler halten möchte. Dahin gehören zwei grosse Tafeln mit dem Tode und der Krönung Mariä in der Sammlung des Grafen von Würtemberg zu Burg Lichtenstein bei Reutlingen, die aus Rottenburg stammen sollen, und in den geradlinigen Falten, sowie in den Gesichtszügen an Zeitblom erinnern, aber alterthümlicher scheinen [1]. Eine ganze Reihe solcher Bilder waren in der Abel'schen Sammlung, so zwei aus dem Kloster Roggenburg (Maria und Magdalena, Johannes Ev. und St. Helena), welche einigen Bildern aus der Geschichte des Täufers in Blaubeuren nahe stehen, zwei aus Kloster Urspring (St. Katharina und St. Barbara), endlich zwei aus der Gegend von Kirchheim unter Teck Scenen aus der Legende des heil. Georg und [jetzt unter Nr. 430 und 432 in der Königlichen Gemäldesammlung zu Stuttgart] eines andern ritterlichen Heiligen darstellend. Hier nennt sich denn auch der Maler und zwar auf dem Brustsaume der weinenden, ihrer Befreiung harrenden Prinzessin des St. Georg mit den Worten: Memento Salutis . . . Auctor C. Vos [2]. Die Körperverhältnisse sind oft unrichtig, die Zeichnung ist überhaupt so schwach, dass ungeachtet der sehr mässigen Bewegungen die Beine der Figuren arg verrenkt sind. Aber die Farbe ist kräftig, die Modellirung sehr sorgfältig, und die Köpfe haben in der Innigkeit und milden Anmuth, die Körper in der allerdings etwas übertriebenen Länge die grösseste Verwandtschaft mit Zeitblom. [Manches erinnert auch an Holbein Vater.] Andere diesen verwandte Bilder sind noch in der Klosterkirche zu Murhard, im Frauenkloster zu Hegbach bei

[1]) E. Förster in den Denkmalen Band II. 3. giebt die Abbildung des Todes der Maria. Sie ist wie in der schwäbischen Schule gewöhnlich neben dem Bette knieend und in sich zusammensinkend.

[2]) Die Abbildungen beider Tafeln (jede 6 F. hoch, 5 F. 8 Z. breit) bei Förster a. a. O. Bd. II. Abel sowohl wie Förster halten beide Tafeln für Momente aus der Georgslegende, und dieser hat sich sogar mit einem gelehrten Anlaufe bemüht, die zweite Scene, wo nämlich ein ritterlicher Heiliger zwei gekrönten Häuptern Vorhaltungen macht, während gleich daneben Christen verfolgt und gemordet werden, aus jener Legende zu erklären. Er selbst bemerkt aber, dass beide Bilder nur die auseinandergesägten Seiten einer und derselben Tafel seien, und mir ist kein Fall bekannt, wo dieselbe Legende, welche auf der Innenseite vorkommt, auf der Aussenseite fortgesetzt wäre. Auch sind die beiden Ritter auffallend verschieden gekleidet, was, wenn sie dieselbe Person darstellen sollten, gegen das Interesse des Malers und gegen das stets beobachtete Herkommen sein würde. Die Inschrift scheint ungeachtet der ungewöhnlichen Bezeichnung: Auctor, der ebenso ungewöhnlichen Abkürzung des Vornamens und des niederdeutschen Namens ächt zu sein.

Biberach[1]), und in St. Ulrich zu Unterlimburg bei Schwäbisch-Hall, hier von 1491 datirt[2]).

In einigen mittleren Städten können wir eine ziemlich rege, anhaltende künstlerische Thätigkeit nachweisen, die eigne Meister und somit eine Localschule voraussetzt; aber auch diese schliessen sich an Ulm an. So namentlich Ravensburg, wenige Stunden vom Bodensee, und andrerseits Schwäbisch-Hall am Kocher, an der Nordgränze Schwabens. In Ravensburg kennen wir die sich lange erhaltende Malerfamilie der Tagpret, von denen einer schon im Anfange des XV. Jahrhunderts unter andern einheimischen Malern im Kreuzgange des Karmeliterklosters arbeitete, während ein Peter Tagpret etwa 1485 zwei grosse Tafeln mit je drei Heiligen im Zeitblom'schen Style malte, früher in der Abel'schen Sammlung, jetzt in der Kgl. Sammlung zu Stuttgart[3]), die übrigens von geringer künstlerischer Bedeutung sind. Ein zweiter Ravensburger Meister, Namens Schramm, nennt sich ohne Vornamen auf einem geschnitzten und bemalten Madonnenbilde von grosser Anmuth und Innigkeit in der ehemals Hirscher'schen Sammlung in Freiburg i. Br., und wird durch die Verwandtschaft mit diesem in einem zweiten grösseren Schnitzwerke wieder erkannt, welches, ebenfalls aus Ravensburg stammend, sich in der Sammlung des Bildhauers Entres in München befand[4]). Es enthält drei unabhängige Gruppen, in der Mitte den heiligen Gregor mit seinem Ministranten vor dem Altare, über dem Christus' eigne Gestalt erscheint, daneben auf der einen Seite die heilige Katharina mit dem Henker im Augenblicke der Enthauptung, auf der andern der Wüstenheilige S. Onuphrius vor dem Felsenthore einer Höhle, Beide knieend dem Heilandsbilde zugewendet. Die Arbeit verräth weder grossen Schönheitssinn, noch genaue Körperkenntniss, vielmehr sind die Verhältnisse zum Theil arg verfehlt, dagegen ist der

---

[1]) Grüneisen u. Mauch a. a. O. S. 48 u. 51.

[2]) Merz im Kunstbl. 1843, S. 351. Es sind sieben auf beiden Seiten bemalte Tafeln, darunter eine sehr eigenthümlichen Gegenstandes. Gott Vater, mit Krone und Reichsapfel, überreicht dem Sohne einen goldenen Kelch, während Maria ihre Brust entblösst; darüber schwebend die Taube. Also die Vorbereitung des Heilswerkes.

[3]) Die Inschrift, jetzt nicht mehr vorhanden, befand sich nach Versicherung des Besitzers auf dem Rahmen. Die Chronikenstelle über die Malereien des Kreuzganges theilt derselbe im Correspondenzblatt des Alterthumsvereins, 1856, S. 94, mit. Er spricht zwar vom Anfange des XIV. Jahrhunderts, aber die Sprache der Chronik und die Familiennamen der Maler gestatten nur an das XV. zu denken.

[4]) Vgl. die Abbildung in E. Förster's Denkmalen Band II.

Ausdruck inniger Frömmigkeit und Entzückung im Kopfe Gregor's und der jungfräulicher Reinheit und todesfreudigen Muthes in dem der heiligen Katharina meisterlich gelungen und tief. Einen seltenen Reichthum an Schnitzwerken und Malereien enthalten dann die drei Kirchen von Schwäbisch-Hall, St. Michael, St. Urban und besonders die kleine St. Katharinenkirche[1]. Die Malerei, obgleich fleissig und nicht ohne Ausdruck, nimmt dabei nur die zweite Stelle ein, während das Schnitzwerk, sowohl dem Umfange als der Bedeutung nach, überwiegt. Nicht nur die Altäre sind damit reichlichst und mit einer im XV. Jahrhundert noch seltenen Ausführlichkeit der Darstellung ausgestattet, sondern auch ausserdem freistehende Holzbilder an den Wänden und Gruppen von fast lebensgrossen Figuren verhältnissmässig häufig angebracht. So in der Michaeliskirche eine Grablegung[2], in der Katharinenkirche derselbe Gegenstand und ausserdem das Gebet am Oelberg, dieses in der Art, dass die vier Gestalten Christi und der drei Jünger, jener knieend, diese auf Felsstücken sitzend, vor einem landschaftlich bemalten Hintergrunde eine einfache Reihe bilden. Wahrhaft plastische Haltung oder ausgebildeten Schönheitssinn darf man freilich hier nicht erwarten; die Gesichtszüge sind alltäglich, die Bewegungen, besonders der mit dem Schlafe ringenden Jünger, bilden spröde Linien und Winkel, die Gewandung lässt grössere Ruhe wünschen. Aber in der Innigkeit des Ausdrucks, der Naturwahrheit der Motive, überhaupt in der populären, ergreifenden Kraft suchen diese Gruppen ihres Gleichen und verrathen ein nach diesen Seiten hin sehr ausgebildetes künstlerisches Gefühl[3]. Die Urheber dieser Werke sind nicht genannt,

---

[1]) Vgl. über diese H. Merz im Christl. Kunstbl., 1858, S. 32 ff., über die beiden ersten Grüneisen im Tüb. Kunstbl., 1840, S. 418. Bemerkenswerth wegen des Gegenstandes der Darstellung ist der St. Michaelsaltar in der gleichnamigen Kirche, indem er im Schrein den Erzengel als Besieger des Satans, auf den Innenseiten der Flügel, und zwar in Reliefs, auf der einen Seite oben den Himmel, Gott Vater mit Christus, Maria und Heiligen, und darunter die Hölle mit grausigen Gruppen Verdammter, auf der andern Seite aber oben die Wohlthätigkeit, nämlich einen Reichen, der Brod und Wein unter die Armen austheilt, darunter aber den reichen Mann und Lazarus darstellt. Wenn wirklich diese obere Tafel keinen andern, historisch näher bestimmten Inhalt hat, als den abstracten der Gott wohlgefälligen Wohlthätigkeit, ist sie ein Unicum in der Kunst des XV. Jahrhunderts.

[2]) Grüneisen und Mauch in Ulms Kunstleben, S. 66.

[3]) Vgl. die Abbildung bei Merz a. a. O. S. 47. Die Jahreszahl 1470 auf dem Sarkophage der Grablegung ist nicht auf die Anfertigung des Schnitzwerks zu beziehen, sondern beweist vielmehr, dass dieses in eine etwas spätere Zeit fällt. Denn dieser Sarg von Stein ist mit den Reliefgestalten zweier Kriegsknechte ver-

indessen haben wir die urkundliche Nachricht, dass im Jahre 1487 der Propst zu Ellwangen sich vom Rathe zu Hall einen Meister, Peter Lohkorn, aber vergeblich, erbat, weil derselbe mit Holzarbeiten in der Michaeliskirche beschäftigt war, so dass dieser hiernach als der wahrscheinliche Urheber der dort befindlichen Schnitzwerke und zugleich als ein auch ausserhalb anerkannter Künstler betrachtet werden darf[1]).

Hier überall ist Ulmische Schule herrschend. An andern Stellen mischt sie sich dagegen mit Einflüssen von Colmar, Nördlingen, Augsburg. Unfern Tiefenbronn, wo wir den in Ulm selbst gemalten Altar des Hans Schühlein kennen gelernt haben, ist in Monakam noch ein Altarwerk mit der Jahreszahl 1497 und Flügelgemälden von feiner Empfindung erhalten, die an elsassische Schule erinnern. In Weilheim unter Teck ist die ehemalige Klosterkirche reich an nicht unbedeutenden Wandmalereien; an dem Chorbogen ein phantastisches Weltgericht, an der Nordwand die heilige Sippschaft Christi in lebensgrossen Figuren von edler Form und freier Bewegung, mit der Jahreszahl 1499, dann, bedeutender als diese, auf der westlichen Seite derselben Wand das sehr eigenthümliche und inhaltreiche Bild des Rosenkranzes. Maria mit dem Kinde im Rosenhage, wo Engel Rosen pflücken, Kränze winden und sie dem Kinde darbringen, ist von drei Kränzen umgeben, jeder in fünf Medaillons die Heilsgeschichte darstellend; der erste mit weissen Rosen die Kindheitsgeschichte von der Verkündigung bis zur Darbringung im Tempel, der zweite mit rothen Rosen die Leiden Christi vom Gebet am Oelberge bis zur Kreuzigung, der dritte mit goldgelben Rosen die Verklärung, Auferstehung, Himmelfahrt, Pfingsten, Tod Mariä und Weltgericht. Ueber diesem Allem endlich die Trinität und Engel mit den Marterwerkzeugen, unten die anbetende Christenheit, Geistliche und Laien, das Ganze fast die ganze Höhe der Mauer einnehmend. Das ausgezeichnete Bild soll mehr an Herlen als an Zeitblom erinnern[2]).

---

sehen und gehörte daher ursprünglich zu einer Auferstehung, welche bei Anfertigung der Grablegung entweder nicht zu Stande gekommen oder schon zerstört war.

[1]) Ein „Jacob Schick, Maler zu Kempten“, der sich auf zwei, jetzt im Nationalmuseum in München befindlichen Altären, auf dem einen (mit den vierzehn Nothhelfern) mit der Jahreszahl 1515, nennt, ist ein sehr roher Geselle, den ich nur anführe, weil er auch in dieser kleinen Stadt eignen Kunstbetrieb beweist.

[2]) Es ist vom Alterthumsverein zu Stuttgart 1855 publicirt und scheint, soviel diese Nachbildung schliessen lässt, eher einem etwas spätern Meister, der schon

Auch an andern Orten sind noch mehr oder minder bedeutende Wandmalereien oder Spuren derselben erhalten; so in Göppingen schon von 1449, leider ganz übermalt, dann im Dom zu Constanz ein grösseres und vortreffliches Wandgemälde, Christus am Kreuze nebst mehreren Heiligen und knieend ein Markgraf von Baden und ein Bischof Otto († 1451), daselbst in der Sylvesterkapelle die Geschichte Christi mit dem Weltgerichte von 1472, etwas decorativ ausgeführt, aber nicht ohne Verdienst[1]; ferner in Lorch in der Grabkirche der Hohenstaufen[2], in Denkendorf im Kloster zum heiligen Grabe im Kreuzgange und in der Krypta[3], in Lindau in der ehemaligen Peterskirche[4], alle diese aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Endlich ist in der eben erwähnten Katharinenkirche zu Schwäbisch-Hall ein grosses Wandgemälde der Kreuzigung mit etwas steifen Figuren, aber ausdrucksvollen Köpfen und reicher landschaftlicher Anordnung, ohne Zweifel ebenfalls aus dieser Zeit, aufgedeckt[5].

Als ein Beispiel klösterlicher Miniaturmalerei ist das schöne Breviarium aus Kloster Salem am Bodensee in der Bibliothek zu Heidelberg zu erwähnen, das nach seinen ausführlichen Inschriften schon vor 1494 angefangen und durch Mönche reich mit Miniaturen verziert ist, die, obgleich die Inschrift sie „mystische Figuren“ nennt, doch mehr eine spielende Frömmigkeit oder sogar einen kecken Humor verrathen. Bemerkenswerth ist besonders das Bildchen bei der Geburt Christi, welches gleichsam einen Triumph in der Kinderwelt zeigt, das Christkind spazieren gefahren von Engeln, die es mit Trommeln und Pfeifen, mit Steckenpferden und Fähnchen begleiten[6]. Der Styl nähert sich in den späteren Bildern schon dem Dürer'schen.

Auch in Bayern, wie in Schwaben, war die vorige Epoche der Kunst nicht vortheilhaft gewesen; die Kämpfe Ludwig's um die Kaiserkrone, die spätern wiederholten Erbtheilungsstreitigkeiten im herzoglichen Hause hatten das Land in Unruhe und Spannung er-

---

Dürer's Einfluss erfahren hat, anzugehören. Vgl. Grüneisen im K. Bl. 1840, S. 98, wo auch die andern sogleich im Texte zu erwähnenden Wandmalereien beschrieben sind.

1) Waagen im Kunstbl. 1848, S. 245 ff.

2) Fernbach im Kunstbl. 1847, S. 94.

3) Grüneisen im Kunstbl. 1840, S. 414.

4) D. K. Bl. 1855, S. 362.

5) Merz im Christl. Kunstbl.

6) Waagen, K. W. u. K. in Deutschland, II. S. 386. Wattenbach im Anzeiger etc. 1867, Nr. 6.

halten. Vielleicht sagte auch die Richtung des idealen Styles dem derben Geschmacke des Volkscharakters nicht zu. In dieser Epoche erwachte auch hier in Folge der veränderten religiösen Stimmung und unter dem Schutze reicher und prachtliebender Fürsten eine grosse künstlerische Regsamkeit. Noch jetzt ist die Zahl erhaltener Altäre aus jener Zeit mit Schnitzwerk und Malereien sehr bedeutend; schon in der Diöcese Regensburg zählt man deren mehr als fünfzig[1]. Nur ausnahmsweise waren es auswärtige Künstler, welche diesem Bedürfnisse dienten, fränkische, schwäbische, salzburgische, und in den Bischofssitzen, Regensburg und Freising, und noch mehr in den herzoglichen Residenzen, Landshut und München, fehlte es nicht an einheimischen oder sesshaften. An diesen verschiedenen Orten kamen daher auch abweichende Gewohnheiten auf, so dass man in gewissem Sinne ihnen gesonderte Localschulen zuschreiben kann[2]. Aber eine Schule in höherem Sinne des Wortes mit hervorragenden Künstlern und einer selbstständigen Richtung entstand überall nicht. Unter den erhaltenen Bildern sind allerdings nicht wenige, welche durch Naivetät oder schlichte Frömmigkeit anziehen oder das Verdienst dramatischer Lebendigkeit haben, aber die künstlerische Durchbildung, der Sinn für Schönheit und Harmonie, für die Poesie der Form ist überall mangelhaft. Selbst die Kenntniss der Eyck'schen Schule, die ohne Zweifel nur durch die Vermittelung andrer deutscher Schulen hierher gelangte, hat hier keinen tieferen Eindruck gemacht. Einzelne mehr äusserliche Gewohnheiten des idealen Styles erhalten sich noch lange, während die vorherrschende Richtung ein entschiedener Realismus ist, der aber, im grellen Gegensatze zu dem Milden und Weichen der Ulmischen Schule, zum Gewaltsamen und Derben neigt, feineren Empfindungen kaum Raum lässt und sich leicht bis zur Rohheit steigert. Am stärksten scheint diese Derbheit in der Schule von München gewesen zu sein, soweit wir sie verfolgen können. Noch ganz mit den Zügen der idealen Schule zeigt sie sich auf einem Bilde in der Frauenkirche, Christus am Kreuz mit Maria und Johannes, etwa von 1450, und gegen das Ende des Jahrhunderts wächst sie immer mehr. Eine ganze Reihe von Malernamen aus dieser Zeit ist ermittelt. So Gabriel Maechselkirchner und Ulrich Füterer, welche von 1467 an für das Kloster Tegernsee und

[1] Die Nachrichten über diese Diöcese entnehme ich aus einem anonymen, aber mit grossem Fleisse, wenn auch ohne scharfe kunstwissenschaftliche Kritik geschriebenen Aufsatze in der Augsburger Postzeitung 1856, Nr. 132, Beilage.

[2] Wie dies u. A. Sighart, die mittelalt. Kunst in d. Diöcese München-Freising, S. 161 ff., thut.

Herzog Albrecht IV. arbeiteten[1]), und denen man, jenem zwei Flügelbilder mit der Kreuzigung und Kreuztragung, diesem eine Kreuzigung, beilegt, die aus Tegernsee in die Sammlung zu Schleissheim gelangt sind; dann Gabriel Angler, der 1498 den Andreasaltar für die Frauenkirche zu München arbeitete[2]), und endlich der bedeutendste von allen, Hans von Olmendorf. Er arbeitete von 1460 bis 1518 und stand als Hofmaler in Diensten sowohl des Herzogs Siegmund, des Erbauers der Frauenkirche, als Herzogs Albrecht IV. Ihm wird daher auch ein kolossaler Flügelaltar im Nationalmuseum zu München zugeschrieben, welcher auf der Mitteltafel die Kreuzigung mit vielen Figuren und hohem Augenpunkte, auf den Flügeln das Gebet am Oelberge und die Gefangennehmung, auf der Aussenseite zwei andere Momente der Passion mit den Bildnissen des Herzogs Albrecht und seiner Gemahlin Kunigunde in ziemlich grosser Dimension und mit ausführlicher Inschrift vom Jahre 1492, auf der Rückseite endlich das Abendmahl enthält. Dieses ist ein Nonplusultra von Rohheit, aber auch auf den andern Tafeln ist der Mangel an Schönheitssinn und feiner Empfindung sehr gross. Das Verdienst des Meisters, der allerdings vollkommen auf die realistische Tendenz der Zeit eingeht, besteht in einer gewissen dramatischen Energie, aber die Composition ist verwirrt und giebt die unruhigsten Linien und selbst der Farbensinn wird durch die vorherrschenden grellen Lichter verletzt. Günstiger beurtheilt wird der von Schleissheim seiner ursprünglichen Bestimmung wiedergegebene Altar in der Kapelle zu Blutenburg bei München vom Jahre 1491. Im Mittelbilde des grossen Altarwerkes ist eine heilige Dreifaltigkeit, und zwar so, dass Gott Vater, im Kaiserornate, die Taube auf seiner Schulter und von Engeln umgeben, den dornengekrönten und blutenden Heiland hält, auf den Flügeln aber die Taufe Christi und die Krönung Mariä durch die Trinität dargestellt. Diese erscheint dabei aber keineswegs so wie

---

[1]) Vgl. Westenrieder, Beitr. z. vaterl. Gesch., Bd. V, 204, wo der Maler Gabriel im J. 1468 in den Rechnungen Herzog Albrechts vorkommt, und Bd. I, 391, wo in den Klosternotizen von Tegernsee Gabriel Maechselkirchner, Maler und Bürger zu München, als der Verfertiger von vierzehn grossen und zwei kleinen Altären genannt wird, die er von 1472—1479 lieferte. Lipowsky, bayer. Lexikon, Fiorillo I, 211, und Nagler, K. Lex. geben sämmtlich den Preis, den er für jeden Altar erhielt, auf acht Gulden an, alle mit Beziehung auf Westenrieder, während die bei diesem abgedruckte Urkunde deutlich die Zahl LXXX enthält. Ulrich Füterer war auch Dichter und Chronikenschreiber. Eine Würdigung der genannten Bilder bei Förster, Gesch. d. d. K., II, 252.

[2]) Sighart, Gesch. d. Frauenkirche, S. 91. Ich habe den Altar nicht auffinden, auch nichts über denselben erfahren können.

im Mittelbilde, sondern (wie wir es in Augsburg fanden) als drei ganz gleich gestaltete, gekrönte Männer, welche, auf Einem Throne sitzend, der eine mit der Weltkugel, ein zweiter mit dem Scepter in der Hand, alle drei an der Krönung Theil haben. Die streng architektonische Anordnung zeigt noch ein Festhalten an den Maximen des idealen Styls, und die Gestalten und die Gewandbehandlung lassen Schönheitsgefühl erkennen, aber die Zeichnung ist trocken, hölzern und ohne hinlängliche Kenntniss der Formen, die Farbe ohne Kraft und Tiefe, selbst das Bildniss des Stifters auf der Rückseite der Flügel überaus schwach, das Ganze also sehr unerfreulich. Etwas günstiger erscheint ein dem Olmendorf verwandter, unbekannter Meister auf einer Reihe von Tafeln aus der Geschichte der Apostel Petrus und Paulus, Fragmenten eines grossen Altars, von denen sich noch vier in der Peterskirche, die übrigen im National-Museum zu München befinden. Die figurenreichen Compositionen sind wenigstens verständlich und mit richtigem Raumgefühl angeordnet, die Gestalten lebendig und ausdrucksvoll, einige weibliche sogar nicht ohne Anmuth, und die freilich etwas schwere, bräunliche Farbe verschmolzen und ohne störende Disharmonie. Aber die Zeichnung ist auch hier allzu derb, die Gewandung wie in Holz geschnitzt, der Gesichtstypus breit, die Bewegungen sind übertrieben und die Costüme überladen und bizarr, so dass auch hier der Kunstwerth im Ganzen nicht sehr bedeutend ist[1]).

Milder und anmuthiger ist die Schule von Landshut. So zeigt sie sich schon auf zwei Glasgemälden in der Kirche zu Innhofen nahe bei Landshut, Stiftungen Herzogs Heinrich des Reichen, dessen Bildniss nebst der Jahreszahl 1447 das eine derselben enthält[2]). Die Zeichnung gehört noch im Wesentlichen dem idealen Style an, giebt aber den Gestalten doch schon freiere und vollere Formen. Etwas älter scheinen zwei von demselben Herzoge († 1450) gestiftete kleine Flügelaltäre im Nationalmuseum zu München, beide mit seinem Bildniss, Wappen und Motto: Walt' Gott, versehn, aber ohne Jahreszahl, der eine mit der über dem Leichnam Christi trauernden Maria, der andere mit der Anbetung der Könige im Mittelfelde[3]). Es fehlt

[1]) Vgl. über die meisten dieser Bilder E. Förster a. a. O. Andere Schnitzaltäre mit Malereien dieser Schule sind in Pipping, Melzing, Alling, Milbertshofen, in Ramersdorf (1483), in Merlbach am Starnberger See, und entfernter in Agathenried bei Schliersee (1495), in Jasberg und Wettelkam zu finden. Sighart, a. a. O. S. 166.

[2]) Abbildungen bei E. Förster, Denkmale, Band III.

[3]) Auf dem ersten beider Altäre ist neben St. Georg ein Bischof mit einem

nicht an innigen und lieblichen Zügen, aber die Zeichnung ist schwach und steif und die Malerei noch ohne allen sichtbaren Einfluss der Eyck'schen Schule. Bedeutender werden die vier Flügelaltäre von 1474 in der Schlosskapelle auf der Trausnitz bei Landshut, der Hochaltar in Gerbersdorf von 1482 und besonders der in der Kirche zu Apolding bei Wartenberg sein, der für das schönste und zarteste Werk dieser Malerschule gilt. Jedenfalls scheint aber ihre Blüthe von sehr kurzer Dauer gewesen zu sein[1]. Sie rühmt sich eines erhaltenen Künstlernamens, nämlich des Nicolaus Alexander Mair, der in städtischen Urkunden der Jahre 1492, 1499 und 1514 als „Maler" bezeichnet vorkommt, und von dem man eine Reihe von Kupferstichen kennt[2], indessen lassen sich keine Gemälde von ihm nachweisen.

In der Umgebung von Freising werden die Bilder eines grossen Altarwerkes mit der Jahreszahl 1511 in der Kirche zu Altenmühldorf als sehr ausgezeichnet gerühmt, aber nicht für Arbeit der hiesigen, sondern der Augsburger Schule gehalten[3], während übrigens die Erneuerungssucht des Clerus keine vollständigen Altäre, sondern nur Fragmente hinterlassen hat, die aber vollkommener ausgeführt sein sollen, als die anderer bayerischer Schulen.

Wickelkinde dargestellt. Es ist dies der ritterliche St. Ambrosius, den ich auf dem später zu erwähnenden Altar von St. Wolfgang unter den vier Kirchenvätern mit demselben Attribute fand, das er ohne Zweifel deshalb erhielt, weil seine Bischofswahl durch das Wunder eingeleitet wurde, dass bei der unruhigen Wahlverhandlung ein Kind (infans) ihn als den Bischof ausrief. Aurea legenda, Cap. 57, bei Grässe S. 250.

[1]) Ich kann mich hier nur auf Sighart, a. a. O. S. 29, 72 und 161, beziehen. Seine eigene Aufzählung ergiebt übrigens, dass die Zahl der Werke dieser Schule gering und ihre Dauer kurz war. Denn schon bei dem Hochaltar des Münsters zu Moosburg bemerkt er, „dass die Malerschule von Landshut verblüht war, obgleich auf dem Altare noch Herzog Ludwig der Reiche († 1479) als Stifter, wenn auch nicht des Bildes, doch des neuen Chores, den dasselbe zierte, dargestellt ist". Es ist zu bedauern, dass E. Förster, obgleich in München wohnend, diese benachbarte Schule nicht einmal erwähnt.

[2]) Der Zweifel, ob dieser von älteren Schriftstellern als N. Mair von Landshut bezeichnete Künstler aus dem bayerischen oder mährischen Orte dieses Namens stamme, ist durch die im Texte erwähnten Urkunden gehoben (vgl. Dr. Nagler, die Monogrammisten I., p. 429, und Passavant, peintre graveur II., 156, welcher die Zahl seiner Blätter auf neunzehn bringt. Vier davon haben die Jahreszahl 1499).

[3]) Sighart, a. a. O. S. 172, der aus der Chiffre F. S. H. auf Siegmund Holbein schliessen möchte. Zwei erhaltene Fragmente aus Freising, jetzt im Privatbesitz, nennt er S. 177.

Neben diesen Werken kirchlicher Kunst sind die Arbeiten eines vortrefflichen Miniaturmalers zu nennen, der jedenfalls bayerischen Ursprungs ist, wenn wir auch seinen Geburts- und Wohnort nicht kennen. Er heisst Berthold (oder wie er schreibt, Perchthold) Furtmayr und nennt sich in zwei grossen Werken; das eine ein lateinisches altes Testament in zwei Bänden in der Fürstlich Wallersteinschen Bibliothek zu Maihingen bei Nördlingen, das andere ein fünfbändiges Missale in der Königlichen Bibliothek zu München, beide mit vielen und grossen Miniaturen[1]). Das erste beider Werke ist zufolge der darin befindlichen Inschriften von einem gewissen Georg Rorer von Regensburg geschrieben, und zwar der erste Band im Jahre 1468, dann aber von Furtmayr mit Miniaturen versehn, der erste Band 1470, der andre 1472. Besteller war ein bayerischer Prinz, der nebst seiner aus dem österreichischen Hause stammenden Gemahlin auf den Titelblättern beider Bände anbetend dargestellt ist, wahrscheinlich, obgleich chronologische Schwierigkeiten Zweifel erwecken, Herzog Albrecht IV. von Oberbayern[2]). Das Missale ist für Erzbischof Bernhard von Salzburg mit einer Reihenfolge grosser und kleiner Miniaturbilder, sowie mit prächtigen Initialen und Blumen geschmückt und von Furtmayr laut Inschrift 1481 vollendet[3]). Dieser,

---

[1]) Der Verf. des oben erwähnten Aufsatzes in der Augsb. Postzeitung hält den Altar in der neuen Friedhofskapelle bei St. Emmeran in Regensburg und das von 1500 datirte prachtvolle grosse Altarwerk in St. Jacob zu Straubing (dieses in Uebereinstimmung mit Schorn im Kunstbl. 1836, S. 8) für Nürnberger, das, wie er sagt, weitberühmte grosse Altarwerk zu Usterlinz an der Isar und zwei Flügelaltäre in der St. Wolfgangskapelle bei Essenbach (1515) für Arbeiten der Landshuter Schule, zählt aber noch eine Reihe von Bildern auf, die sehr reich an Inhalt, Originalität und Anmuth und von einer Eigenthümlichkeit, die sie von andern Schulen unterscheidet und ihre Entstehung in Regensburg vermuthen lässt. Das bedeutendste darunter scheint das grosse Altarwerk zu Heiligenstadt bei Gangkofen mit dem Datum 1480 und dann ein grosser Flügelaltar in der Gnadenkirche zu Deggendorf, dessen Originalität der Verf. sehr rühmt.

[2]) Ein dritter Band, in derselben Sammlung zu Maihingen, eine Weltchronik enthaltend, hat zufolge des Titelblattes demselben fürstlichen Ehepaare gehört. Die Miniaturen sind aber roher als Furtmayr's und haben auch keine Inschrift. Vgl. Dr. Sighart in den Mitth. d. k. k. C. C., Bd. VII., S. 146.

[3]) Erste und ausführliche Beschreibung der Manuscripte in Maihingen gab E. Förster im Kunstbl. 1847, S. 49, in d. G. d. d. K. II. 254 mit Beifügung zweier dankenswerther Abbildungen, jedoch mit manchen Irrthümern und Fehlschlüssen, die durch Waagen's gründlichere Untersuchung (D. Kunstbl. 1854, S. 192) berichtigt sind, und neuerlich noch durch Weingärtner (Mitth d. k. k. Central-Com. 1861, S. 249, ohne dass er Waagen's Aufsatz kannte, eine Entgegnung erhalten haben. Nur in Beziehung auf den Vornamen des Künstlers ist Waagen's Berichtigung nicht anzuerkennen. Die von ihm selbst mitgetheilte Abbreviatur ist Perch-

der sich stets „Yluminist“, niemals Maler, nennt, war daher muthmaasslich ein bekannter Miniaturmaler, an den Bestellungen aus weiterem Umkreise gelangten[1]). Sein Wohnsitz war, wie neuerlich erwiesen ist, Regensburg[2]).

Der Inhalt der Miniaturen ist oft sehr eigenthümlich und anziehend; so besonders im zweiten Bande des Codex von Maihingen die Darstellungen aus dem Hohenliede, welche den Inhalt desselben ziemlich einfach und ohne allegorische Zusätze, also rein als Liebesgedicht, aber mit wunderbarer Innigkeit und Zartheit, wiedergeben. Auch die Bilder des Missale sind sehr ausgezeichnet, oft mit sehr vollkommener landschaftlicher Durchbildung und zum Theil durch ungewöhnliche Allegorien interessant. So ist zu dem Fronleichnamsfeste (dem „Officium de corpore Christi“) ein Baum dargestellt, welcher zugleich der Baum des Lebens und der des Todes ist, zugleich Aepfel und Hostien trägt, jene auf der linken Seite, wo Eva die Todesfrucht von der Schlange empfängt und einer grossen Zahl von Männern, die der Tod ihr zuführt, überreicht, während rechts Maria (oder die Kirche) unter der von einem Engel herangeführten Schaar die Hostien austheilt. Allein das Verdienst dieser Erfindungen wird schwerlich unserm Illuministen zustehn; jene Bilder aus dem Hohenliede sind einem in den Niederlanden etwa um 1460 herausgekommenen Holzschnittwerke entlehnt[3]), wenn auch zum Theil mit Abän-

told und nicht Pechtold zu lesen und daher der Name Berthold nach heutigem Sprachgebrauche richtig. Nachrichten und eine Abbildung aus dem Missale in Försters Denkmalen Bd. III. Vgl. auch manche Berichtigungen in dem eben angef. Aufsatze von Dr. Sighart.

[1]) Schon die Inschrift des ersten Bandes: „Durch eren der keuschen mayd ist dis werck berait anno dom. MCCCCLXX per manus perchtoldi furtmayr ylluminystae“ zeigt, dass er es war, welcher die Bestellung erhielt und auch die Schreiberarbeit besorgte.

[2]) Er war (Sighart a. a. O.) 1477 Hausbesitzer und lebte noch 1501.

[3]) Förster ist noch während der Arbeit an seinem Werke auf die Uebereinstimmung aufmerksam geworden (S. 354 coll. S. 255 a. a. O.), hält aber Furtmayr für den Erfinder, während Waagen völlig überzeugend nachweist, dass er nur Copist gewesen, der sich kleine als solche erkennbare Aenderungen erlaubt. Weingärtner, indem er ebenfalls Förster's Ansicht aus vielen Gründen verwirft, nimmt dagegen an, dass beide, die Holzschnitte und Furtmayr's Bilder, Copien nach Miniaturen Eyck'scher Schule seien. Allein dies mag für die Holzschnitte richtig sein, aber schwerlich für Furtmayr's Arbeit, da Miniaturen nicht so in der Welt herumwandern. Vgl. über das Holzschnittwerk (Historia B. Virginis Mariae ex Cantico Canticorum) Passavant im Peintre graveur I. 118, welcher darin den Styl des Dirck Bouts zu erkennen glaubt. Sighart a. a. O. sträubt sich, das Verdienst der Erfindung seinem Landsmann abzusprechen.

derungen und Verbesserungen. Sie lassen sogar noch den reineren, einfacheren Faltenwurf der flandrischen Schule erkennen, während die übrigen Bilder desselben Bandes mehr kurze Körperverhältnisse und scharfe und willkürlich gebrochene Gewandfalten zeigen. Unter den Miniaturen des Missale aber sind einige, welchen bekannte Bilder des Wolgemut zu Vorlagen gedient haben, und der Styl aller weist im Unterschiede von jenem ersten Werke auf fränkische Schule hin, so dass man annehmen darf, dass ihm hier Vorbilder aus derselben vorschwebten. Originalität nahm er gewiss ebensowenig wie andre Miniatoren in Anspruch, sondern nur das Verdienst sauberer und gefälliger Ausführung, welches ihm denn auch im höchsten Grade zuzusprechen ist, während seine Erfindungsgabe selbst in den Scherzen der Randarabesken nicht sehr gross erscheint. Eine Schuleigenthümlichkeit konnte neben dieser Benutzung mannigfacher Vorbilder kaum bestehen bleiben, und Furtmayr's Beispiel zeigt uns recht deutlich, wie durch die Kupferstiche und Holzschnitte, welche jetzt in der Welt umliefen und sich zur Benutzung darboten, die Localschulen ihrer Auflösung und Vermischung entgegengeführt wurden [1]).

Besser als die Gemälde sind die Schnitzwerke der bayerischen Meister; eine Madonna und Apostelfiguren in der Capelle zu Blutenburg bei München, ein Kopf Johannis des Täufers in der Kirche von Pullach an der Isar, eine heil. Anna zu Walkstadt unfern des Würmsee's werden wegen ihrer zierlichen Schlankheit und feinen Ausführung gerühmt [2]), und ein Hochrelief mit dem Tode der Maria, welches aus dem Pfründenhause (dem jetzigen Spital) zu Ingolstadt in das National-Museum zu München kam, ist durch die edle Auffassung der Jungfrau und die vortreffliche Charakteristik der Apostel ausgezeichnet. Es kann nicht früher als am Ende des Jahrhunderts entstanden sein und ist augenscheinlich nicht auf Bewurf und Bemalung berechnet, sondern schon im blossen Holze so meisterlich vollendet.

---

[1]) Förster (Denkm. Bd. III. S. 1) ist geneigt, dem Furtmayr das unten näher zu erwähnende Oelbild der jugendlichen Maria mit dem Aehrenkleide im Nationalmuseum zu München zuzuschreiben, allein gewiss mit Unrecht, wie Sighart a. a. O. näher nachweist.

[2]) Schorn im Kunstbl. 1836, S. 8.

Fünftes Capitel.

Die Schulen der östlichen und nördlichen Grenzlande[1]).

Im letzten Viertel des XIV. Jahrhunderts beginnt zuerst in Deutschland mit dem regeren Kunstleben eine Verschiedenheit der Provinzen, allein doch noch in sehr schwachen Anfängen. Miniaturen und Wandgemälde der verschiedensten Gegenden stehen einander noch sehr nahe, und nur in der Tafelmalerei bilden die verschiedenen Hauptstätten künstlerischer Thätigkeit, Cöln, Prag und Nürnberg eigenthümliche Schulen, denen die andern Gegenden sich bald mit kleinen Abweichungen, bald ohne solche unterordnen. Dass auch in Oesterreich ein reges künstlerisches Leben war, beweisen die grossartigen und anziehenden Wandgemälde im Schlosse Runglstein in Tyrol. Sie sind, obgleich jenen italienischen Grenzlanden nahe, durchaus deutsch, aber auch ohne erkennbaren Provincialismus. Tafelmalereien des idealen Styls sind in Oesterreich ziemlich selten und schwankenden Charakters. Ein Flügelbild in der Spitalkirche zu Aussee in Obersteiermark, welches wahrscheinlich früher auf dem Altar stand und jetzt durch ein nachher zu erwähnendes späteres Werk verdrängt an der Wand hängt, in der Mitte die vierzehn Nothhelfer, auf den Flügeln die Apostel, auf der Aussenseite vollständig und unkenntlich übermalt, deutet durch die strenge Auffassung, durch dunkle Carnation, verschwommene Modellirung und dicke Nasen auf die Prager Schule hin. Einige zusammengehörige Tafeln in der Gemäldesammlung zu Klosterneuburg, eine Kreuzigung, und dann in kleinerem Maassstabe die Darbringung im Tempel, Christus als Gärtner und der Tod der Maria, alle auf Goldgrund mit röthlicher Carnation und weissen Lichtern, erinnern dagegen mehr an Cölner Schule[2]).

Während hiernach der Zustand der Malerei in den von Wien abhängigen Gegenden schwankend erscheint, ist es möglich, dass in Salzburg, der uralten Metropole dieser ganzen südöstlichen Gegend, noch eine besondere Schule bestand. Im National-Museum zu München wird ein Flügelaltar, etwa vom Anfange des XV. Jahrhunderts, bewahrt, von mässiger Grösse, aber von hoher idealer Schön-

---

[1]) Der folg. Abschnitt über die österr. Malerei im 15. Jahrh. ist mit neueren Nachträgen abgedruckt aus den Mitth. der k. k. Cent.-Comm., VII, Nr. 8.

[2]) Die Temperabilder, welche der Propst Stephan im Jahre 1334 auf der Rückseite des Verduner Altars in Klosterneuburg anbringen liess und von denen das mittlere die seltene Darstellung des himmlischen Jerusalem enthalten soll, blieben mir leider bei meinem Besuche des Stiftes unzugänglich.

heit, in der Mitte Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes, auf den Flügeln St. Barbara und St. Joh. Baptist, alles auf Goldgrund, an ihrer Aussenseite auf dunklem Grunde Christus mit den Wundmalen und Maria mit der Krone, das nackte Kind tragend. Auch hier ist grosse Verwandtschaft mit der Cölner Schule; die langgezogenen Gewandlinien erinnern an Meister Wilhelm, die weiblichen Köpfe, namentlich die Barbara, haben den rundlichen Typus des Dombildmeisters. Aber der Charakter ist doch ein eigenthümlicher, die Lippen sind roth, das Colorit ist bleich, die Modellirung zart und leicht, Schönheitsgefühl und Adel durchdringen das Ganze, besonders die Maria unterm Kreuze ist von höchster Vollendung und Zartheit, aber alles dies in einer andern, wenn ich so sagen darf mehr weiblichen Weise wie bei den Cölner Meistern [1].

Das Bild stammt von dem Schlosse Paehl zwischen Sternberg und Weilheim im bayerischen Gebirge, also aus einer von Salzburg schon ziemlich entlegenen Gegend, allein es scheint mit einigen andern Tafeln derselben Sammlung zusammenzuhängen, deren Ursprung aus dem Salzburg'schen festzustehen scheint. Ich rechne dahin einen kleinen Altar aus einem Dorfe bei Salzburg, in der Mitte die Jungfrau, auf den Flügeln St. Catharina und Barbara, dann zwei Flügel eines verlorenen Mittelbildes, St. Wilhelm Martyr und St. Catharina, St. Elisabeth und St. Georg, endlich ein und zwar in zwei Exemplaren vorhandenes Bild der Maria, die hier noch ohne Christkind als heranblühende Jungfrau mit anmuthigem Mädchenkopf in einem blaugrünen, mit goldenen Aehren bestreuten Kleide erscheint. Ein drittes Exemplar derselben Madonna, angeblich eine Copie nach einem in Mailand befindlichen Vorbilde, steht noch jetzt in St. Peter zu Salzburg dort von Alters her hochverehrt, und scheint, obgleich neuerlich übermalt, das Original jener Wiederholungen zu sein. Alle diese Bilder haben mit jenem Altar von Paehl die grösste Verwandtschaft, dasselbe zartbleiche Colorit, die einfache, edle Gewandung und feine Modellirung, denselben liebenswürdig sanften Ausdruck. Nähere Beweise für eine solche Schule ausser dem obenerwähnten Madonnenbilde habe ich in Salzburg selbst nicht auffinden können [2]. Die beiden Flügelaltäre in Tempera auf Goldgrund, welche Dr. Heider (Jahrb. d. k. k. Centr.-Comm. II. 34) in der Stiftskirche auf dem Nonnberge sah und lobend erwähnt, sind mir unzugänglich geblieben; die Kirchen der Stadt enthalten keine alten Gemälde, und die, welche auf dem

[1] [Vergl. den Aufsatz über diesen Altar von Aloys Messmer im Centralblatt für die deutschen Alterthumsvereine.]

[2] Vgl. über Salzburger Malerei den Aufsatz von Sighart in den Mitth. XI. p. 68 ff.

Museum gesammelt sind, schienen mir bei allerdings flüchtiger Betrachtung und ungünstigem Lichte spätere und rohe Arbeiten, wie sie alle oberdeutschen Schulen in gleicher Weise hervorbrachten. Weitere Nachforschungen in der Umgegend des alten Bischofssitzes werden vielleicht bessere Resultate gewähren[1]).

Miniaturen des XIV. Jahrhunderts sind in ziemlicher Zahl vorhanden und zeigen meistens den idealen Styl ohne besondere Eigenthümlichkeiten. Dr. Heider, der in seinen „Beiträgen zur christlichen Typologie“ in Band V des Jahrb. d. k. k. Centr.-Comm. von mehreren unzweifelhaft in dieser Zeit und in Oesterreich entstandenen Bilderhandschriften Nachricht gibt, beschreibt darunter auch (S. 32) einen jetzt in der fürstl. Liechtenstein'schen Bibliothek bewahrten Codex der Concordantia Caritatis eines gewissen Ulricus, welcher in den Jahren 1345—1351 Abt des Stiftes Lilienfeld war. Da sich ein anderes Exemplar derselben Schrift mit denselben nur unvollkommen ausgeführten Bildern noch jetzt im Stifte Lilienfeld befindet, so ist es wahrscheinlich, dass dieses das Original und jenes Liechtenstein'sche ein danach, etwa im Anfange des XV. Jahrhunderts und der Natur der Sache nach in dieser Gegend gefertigte Copie sei, welche dann dadurch ein besonderes kunsthistorisches Interesse gewinnt, dass die Malereien unvollendet sind und so eine nähere Anschauung von der Art ihrer Verfertigung gewähren. Es ergibt sich nämlich, wie Dr. Heider mittheilt, dass an jedem Blatte fünf Künstlerhände beschäftigt waren, welche nach und nach Zeichnung, Aufschriften, Gründe und Einrahmung, Gewänder u. dgl. und endlich schliesslich die Köpfe malten. Es war mithin ein völlig fabrikmässiger Betrieb, wie ich denselben bereits (Gesch. d. b. Künste VI. 400) an flandrischen und französischen Miniaturen nachgewiesen habe. Da ein solcher Betrieb eine grosse Nachfrage voraussetzt, die sich in einem Kloster oder in kleineren Orten um diese Zeit nicht mehr annehmen lässt, dürfen wir die Werkstätte dieses Codex nur nach Wien verlegen und sehen daraus, dass dieses damals ein Mittelpunkt künstlerischer Thätigkeit war. Dass aber hier nicht blos solche fabrikmässige Erzeugnisse, sondern höhere künstlerische Leistungen entstanden, beweist die in der Hofbibliothek daselbst bewahrte deutsche Uebersetzung des Rationale divinorum officiorum von Durandus, welche

[1]) Die Altäre in Kirchen des ehemaligen Salzburger Sprengels, welche Dr. Sighart, M. A. Kunst in der Diöcese München-Freising, S. 167 ff. beschreibt, scheinen grösstentheils schon dem XVI. oder dem Ende des XV. Jahrhunderts anzugehören, wo die Localschulen sich zu mischen begannen, aber doch noch auf eine frühere Eigenthümlichkeit der Salzburger Schule zu deuten.

bereits von Waagen im D. K. Bl. 1850 S. 324 und von Dr. Birk in den Publicationen des Wiener Alterthums-Vereins Bd. I. S. 95 ausführlich beschrieben ist. Die Vorrede des Uebersetzers datirt von 1384 und die Ausmalung des Codex ist unzweifelhaft bald darauf begonnen, da sie im Anfange wiederholt die Bildnisse Herzogs Albrecht III. genannt mit dem Zopfe († 1395) und seiner Gemahlin Beatrix von Hohenzollern enthält. Indessen wurde sie nicht in dieser Zeit vollendet, da späterhin die Bildnisse Herzogs Wilhelm IV. († 1406) und der im Jahre 1403 mit ihm vermählten Johanna von Durazzo vorkommen. Obgleich hiernach ein Theil der Miniaturen zwischen 1384 und 1395, ein anderer aber zwischen 1403 und 1406 entstanden sein muss, bemerkt man keinen durchgreifenden Unterschied. Man erkennt verschiedene Hände, aber sie sind sämmtlich nicht blos im Allgemeinen aus der idealen Schule, sondern auch sonst verwandt und höchst ausgezeichnet im freien Schwunge der Linie und in zarter Empfindung. Die ersten Blätter sind etwas steifer, aber die darauf folgenden, obgleich noch mit den Bildnissen der ersten Stifter versehen, ebenso vollendet wie die letzten. Man darf daher wohl annehmen, dass Herzog Wilhelm die Fortsetzung der Arbeit dem zuerst betrauten Maler übergeben habe. Nach den in einem Nachtrage zu dem Birk'schen Aufsatze (S. 336. a. a. O.) mitgetheilten Forschungen von Camesina ist in den Grundbüchern der Stadt Wien in den Jahren 1385, 1386, 1397 ein Johannes als „pictor ducis Alberti" oder „Herzog Albrecht z. Oesterreich Maler" bezeichnet und es ist daher wahrscheinlich, dass dieser der Urheber sei, wobei der Umstand, dass er nach 1397 nicht weiter genannt wird, kein Bedenken erregt, da jene Bücher nur von Besitzveränderungen an Liegenschaften reden. Jedenfalls war der Verfertiger dieser Malereien ein sehr bedeutender Meister; er gehört wie gesagt der idealen Schule an, er verfällt aber niemals in ihre stereotype und manierirte Haltung, sondern gibt seinen Gestalten schon einen höhern Grad von Naturwahrheit. Seine Porträts sind schon sehr lebendig und individuell und namentlich das der Beatrix höchst reizend. Herzog Albrecht ist in der Geschichte als ein frommer, milder und unterrichteter Fürst bekannt; die Blüthe der kurz vor seinem Regierungsantritte gestifteten Universität Wien lag ihm am Herzen; er verschaffte ihr noch eine Reihe päpstlicher Privilegien und auch in unserm Codex sind die Miniaturen eines Blattes der Geschichte dieser Verleihungen gewidmet. Dass er auch einen Hofmaler hatte, und zwar einen so geschickten wie diese Miniaturen ihn ergeben, zeigt ihn auch als einen einsichtigen Kunstfreund, dessen Wirken der

Wiener Schule vortheilhaft sein musste. Camesina hat im Jahrbuche der k. k. Centr.-Comm. Band II, Seite 195 die Statuten der Zunft, welche Maler, „Schilter“, Glaser und Goldschläger umfasste, mitgetheilt. Die erste datirte Redaction ist vom Jahre 1410, eine andere undatirte scheint aber noch aus dem XIV. Jahrhundert und also wahrscheinlich aus der Regierungszeit Albrechts zu stammen. Bemerkenswerth ist, dass in allen diesen Redactionen die „geistlichen Maler“ von den Malern der Rüstungen, den „Schiltern“, unterschieden werden. In der ersten Redaction spielen diese noch die Hauptrolle, nur für sie hat man es nöthig gefunden, eine Meisterprüfung ausdrücklich vorzuschreiben; zwei Meister sollen ihre Arbeit beschauen, „was zu dem Leibe Herren, Rittern, und Knechten zu Schimpf oder zu Ernst gehört, es sei Stechzeug, Turneisezeug oder wie es genannt ist“. In der Redaction von 1410 ist auch eine Prüfung der geistlichen Maler angeordnet; sie sollen eine Tafel von „prunirtem Gold“ und von der Länge einer Elle bereiten und darauf ein Bild malen und zwar, worüber heutige Examinanden etwas erschrecken würden, binnen drei Wochen. Indessen sind auch hier die Schilter noch voran gestellt und ihre Prüfung ist umständlicher behandelt, sie sollen vier Stück Stechsattel, Brustleder, Rosskopf und Stechschild anfertigen, und die prüfenden Meister sollen darauf sehen, dass der Candidat so malen kann, „wie es Herren, Ritter und Knechte an ihn fordern!“ In der neuen Ordnung von 1416 hat sich dies geändert; die Prüfung der Schilter bleibt zwar noch dieselbe, aber sie nehmen nicht mehr dieselbe Stelle ein, sondern haben nicht blos den geistlichen Malern, sondern auch den hier zum ersten Male auftretenden „Seidennatern“ (Stickern von Paramenten) den Vorrang einräumen müssen[1]. Man schätzt also jetzt die geistigere Arbeit höher, als die blos decorative des Waffenschmuckes. Die Zunft nimmt hier auch zum ersten Male den Namen der „Zeche Sanct Lucas“ an. Gemälde der Wiener Zunft aus dieser Zeit sind nachzuweisen; die Tafel auf dem Zwölfbotenaltar in St. Stephan, für welche nach einer ebenfalls

[1]) Ausser den Seidennatern sind jetzt auch noch die Aufdrucker hinzugekommen, deren Bedeutung auch durch die Vorschriften ihrer Prüfung nicht klar wird. „Ein Aufdrucker, der erhaben oder flache Ding drucken will, der soll das auch erweisen und aufdrucken, als dann solcher Arbeit Recht und von Alter Herkommen ist“. Von einer neuen Erfindung scheint also nicht die Rede, an Formstecher oder Buchdrucker wird man nicht denken dürfen, auch wohl nicht an gedruckte Stoffe, die wohl schon früher vorkommen, da sie niemals „erhaben“ sein konnten, und dass das Aufpressen der Heiligenscheine oder der Muster in den Goldgründen und Gewändern der Bilder einem besondern Gewerbe anheimgegeben war, ist schwer zu glauben.

von Camesina aufgefundenen Notiz, der Maler Jacob der Grüne im Jahre 1419 eine Zahlung von 36 Pfund erhielt, existirt nicht mehr.

Dieser Zeit gehören auch die Wandmalereien an, welche man in der St. Jacobskirche zu Leutschau in Ungarn[1]) entdeckt hat und die man wegen der geographischen Nähe zu den österreichischen rechnen darf. Ein Theil derselben, das Leben einer weiblichen Heiligen darstellend, scheint noch dem XIV. Jahrhundert anzugehören, und ist von geringerer Bedeutung. Eine zweite Reihe dagegen, sieben Werke der Barmherzigkeit und die Todsünden darstellend, verbindet mit dem weichen Schwunge der Linien schon ein frischeres Colorit und einzelne mehr naturalistische Züge und fällt daher muthmaasslich schon in das zweite Viertel des XV. Jahrhunderts. Dass der Maler ein Deutscher war, ist schon deshalb anzunehmen, weil die Costüme, obgleich schon Moden dieser Zeit darstellend, nicht ungarischer Tracht entsprechen; war er, wie wahrscheinlich, von Wien herbeigerufen, so giebt er ein günstiges Zeugniss von der Ausbildung dieser Schule.

Ein Contract vom J. 1421, welchen M. Koch im städtischen Archiv zu Botzen gefunden und schon im J. 1844 in den „Beiträgen zur Geschichte Botzens“ und demnächst theilweise im d. Kunstbl. 1854, S. 427, publicirt hat, gibt einige Aufklärung über die künstlerischen Zustände in diesen südlichen Gegenden. Ein Meister Hans, Maler zu Judenburg, übernimmt nämlich darin die Ausführung der früher bei Meister Hans, Maler zu Hall, bestellten Altartafel für die Pfarrkirche zu Botzen. Der Umstand, dass die tyrolische Hauptstadt sich zwei Mal nach Norden und zwar nach ziemlich entfernten Städten wendet, lässt darauf schliessen, dass ihre Gegend nicht reich an Künstlern war, und beweist jedenfalls, dass selbst in diesen halbitalienischen Gegenden der fremde Einfluss, wenn wirklich jener Maler von 1417 in Brixen ein Italiener gewesen, nicht lange gehaftet hatte[2]). Die Arbeit des Judenburger Malers ist leider nicht mehr

---

[1]) Vgl. Wenzel Merklas in den Mitth. VII, S. 301 ff.

[2]) Noch ein anderer Umstand in jenem Vertrage verdient Beachtung. Der Maler verpflichtet sich darin, das Werk „mit reinen Lasüren, reinem Gold und Farben herzustellen“, und es fragt sich, was dieser Ausdruck bedeute. Es ist nämlich sehr wahrscheinlich, dass unsere deutschen Maler schon, ehe sie die eigentliche Oelmalerei kannten, sich doch der Lasuren im heutigen Sinne des Wortes bedienten, d. h. dass sie ihren Temperamalereien durch Uebermalung mit durchsichtigen Farben den schönen Glanz und die Wärme gaben, welche ihre Unterscheidung von Oelbildern so schwer macht. Wäre daher das Wort: Lasüren darauf zu deuten, so würde es diese Vermuthung zur Gewissheit erheben. Wahrscheinlich indess ist hier nur an das kostbare Lasur oder Azurblau gedacht, das eben wegen

vorhanden; der angeblich aus Botzen nach München gelangte und jetzt im vaterländischen Museum bewahrte Altar, den Koch a. a. O. dafür hielt, ist ohne Zweifel ein halbes Jahrhundert jünger.

Aus den beiden nächsten Decennien ist mir kein datirtes österreichiches Kunstwerk bekannt, und der Umstand, dass ein Gebetbuch in der Bibliothek zu Melk zufolge der darin befindlichen Wappen unzweifelhaft für Albrecht II. während seiner kurzen kaiserlichen Regierung (1437—1439) gearbeitet, zufolge des Kunstcharakters der Miniaturen aber niederdeutschen Ursprunges ist[1]), deutet nicht gerade auf blühende Kunstzustände in Oesterreich selbst. Merkwürdiger Weise jedoch finden wir hier, gerade in der von Flandern entferntesten deutschen Gegend, den Einfluss der flandrischen Kunst wenn auch nicht sehr kräftig, doch unverkennbar schon auffallend frühe, nämlich im Jahre 1449. Zwei Bilder tragen diese Jahreszahl. Das eine im Belvedere zu Wien (Zimmer II, Nr. 81), eine Kreuzigung auf gemustertem Goldgrunde mit vielen Figuren, auf der sich der Maler D. Pfenning nennt, ist keineswegs ein bedeutendes Kunstwerk. Die Gruppe ist gedrängt und verwirrt, die Köpfe sind geistlos und starr, die Figuren hölzern und gleichgültig, selbst Maria mit den conventionell zusammengezogenen Brauen ist ohne Gefühl. Dass der Maler ein Oesterreicher war, ist nicht gerade ausgesprochen; er nennt keinen Namen oder Geburtsort und die Fähnlein (von denen eines die Jahreszahl 1449 wiederholt) sind blos roth ohne Wappenzeichen. Aber eine Verwandtschaft mit den meisten österreichischen Bildern des Jahrhunderts, namentlich die bleiche Carnation, lässt darauf schliessen. In der Technik der flandrischen Schule hat er nicht sehr grosse Fortschritte gemacht; wenn mich die hohe ungünstige Stellung des Bildes nicht täuschte, ist die Farbe noch Tempera. Aber gewisse naturalistische Züge, z. B. der durchsichtige Schurz des Gekreuzigten, der mit einem Hunde spielende Knabe im Vordergrunde und die ganze Tendenz der Composition zeigen doch eine entfernte Einwirkung jener Schule, die dann durch einen an sich äusserlichen Umstand ganz ausser Zweifel gesetzt wird. Seinem Namen hat der Maler nämlich ausser der Jahreszahl die Worte: Als ich chun, hinzugefügt, also fast buchstäblich das Motto des Johann van Eyck.

seiner Kostbarkeit von den übrigen Farben unterschieden und sogar dem Golde vorangesetzt wird. Sprachkundige Untersuchungen und weitere Nachforschungen in den freilich sparsamen Contracten dieser Zeit werden darüber vielleicht Auskunft geben.

[1]) v. Sacken im Jahrbuch der k. k. Cent.-Com. II. S. 163. Auch das Mittelbild eines Altarwerkes in der Lechkirche zu Gratz, welches äusserst geistvolle Züge enthält, ist dem Meister Stephan von Cöln verwandt. Karl Haas ebend. S. 230.

Wäre dies ein gewöhnlicher Malerspruch gewesen, den unser dunkler österreichischer Meister ohne Kenntniss des grossen flandrischen Künstlers mit ihm gemein haben könnte, so würden wir ihn doch noch irgend ein drittes Mal antreffen. Da dies nicht der Fall ist, können wir nur eine Entlehnung annehmen.

Bedeutender ist ein zweites Bild mit derselben Jahreszahl. Es schmückt den Altar in der kleinen Spitalskirche zu Aussee in Steiermark dicht an der Grenze des Salzkammergutes, ist aber, wie die fünf Vocale, die bekannte Devise Kaiser Friedrichs III. (IV.), nebst den Wappen beweisen, eine Stiftung dieses Fürsten. Der Maler nennt sich nicht, sondern hat der unzweifelhaft echten Jahreszahl nur ein: „Maria memento mei“ hinzugefügt. Der Gegenstand der Darstellung ist nicht ganz gewöhnlich. Im Mittelbilde die Trinität; Gott Vater, im blaugrünen Gewande mit langem weissem Barte und feierlich regelmässigen Gesichtszügen, auf hohem gothischem Throne sitzend, hält Christus am Kreuze, der von etwas kurzem Körper aus den Wunden stark blutet und den schweren hässlichen Kopf hat, der sich in Deutschland und selbst in Flandern an dem Gekreuzigten oft findet. Ueber ihm schwebt die Taube, zu seinen Füssen aber unterstützt ein Engel den Kreuzesstamm. Ueber den Armlehnen des Thronsessels sieht man auf jeder Seite drei Engel, welche aus einem gemeinschaftlichen Buche singen, über den Rücklehnen aber einen andern sehr lieblichen Engel in dunklem Kleide und rothem Mantel mit hochaufgerichteten Flügeln, welcher in der Hand zwei kleine goldene Geräthe hält, wahrscheinlich Glöckchen, um damit, wie der Ministrant beim Sacramente, die Christenheit zur Verehrung dieses Allerheiligsten aufzufordern. Auch liest man im tellerförmigen Nimbus Gottes die Worte: „Siehe an Mensch die Leiden meines Sohnes.“ Neben dem Throne stehen dann auch schon hinaufblickend die Apostel nebst St. Johannes dem Täufer, bewegte Gestalten mit sehr individuellen, aus dem Leben genommenen Zügen, sogar mit ziemlich unschönen Stumpfnasen, und auf den Flügeln sind die Chöre der Heiligen versammelt. Jeder derselben enthält nämlich zwei Abtheilungen, oben Männer, und zwar hier die geistlichen, dort die weltlichen gerechten Männer, unten hier die Jungfrauen, dort die Frauen, jedes dieser vier Bilder mit deutscher Inschrift: „In den kor gehorn di reynen jumfrawen gotts“ u. s. f. Der Gesichtstypus aller dieser Figuren ist rundlich, die Körperbildung kurz, die Köpfe sind sehr gut modellirt, die Gewänder fallen meist in senkrechten, parallelen, zuweilen sehr breiten Falten und sind keineswegs sehr gebrochen. Die Carnation ist eher bleich, im Uebrigen aber die Farbe sehr

kräftig, von tiefer Gluth. Sie scheint Oel zu sein, auch deuten gewisse Gestalten, namentlich die Engel, auf flandrische Vorbilder, Gott Vater sogar auf das freilich bei weitem nicht erreichte des Genter Altars. Selbst der ganze Gedanke ist mehr im Geiste der flandrischen als der deutschen Kunst und erinnert namentlich an Hubert van Eyck. Nach dem Schlusse dieser inneren Flügel sieht man auf ihrer Aussenseite vier Scenen der Kindheitsgeschichte Jesu: Verkündigung und Heimsuchung, Geburt und Anbetung der Könige; auf dem zweiten feststehenden Flügelpaare aber je zwei weibliche Heilige, alle mit einer schweren Farbe übermalt, welche nur noch die Compositionen erkennen lässt. Sie scheinen von anderer Hand, namentlich ist Maria hier schlanker gehalten, als die Frauen der Innenseite; die Anordnung ist sehr gedrängt und an Stelle des Goldgrundes sind sehr ausgeführte architektonische Perspectiven getreten, die ebenfalls auf flandrischen Einfluss schliessen lassen. Die Predella zeigt endlich zwischen den Wappen von Oesterreich und Steiermark die Vera icon von zwei bekränzten Engeln gehalten, der Christuskopf ist mit sehr regelmässigen nicht unschönen Zügen und grossen Augen ausgestattet. Hier auf dem weissen Tuche sind ziemlich gross und auffallend die fünf Vocale angebracht.

Ob das Jahr 1449, welches diese beiden Bilder tragen, das früheste der Einführung flandrischer Kunstweise in Oesterreich gewesen, muss ich dahingestellt lassen. Den Altar von 1447 in der Cistercienser-Kirche Neukloster zu Wiener-Neustadt, der die Krönung Mariä und Scenen aus ihrem Leben in Schnitzwerk, auf der Aussenseite aber die Bilder der Apostel enthält, habe ich nicht gesehen. Die sehr schönen lebensgrossen Holzstatuen der Verkündigung, der Apostel und des heil. Sebastian an den Pfeilern und Wänden der Liebfrauenkirche daselbst (vgl. von Sacken in den „Kunstdenkmalen des österr. Kaiserstaates“ II, 191 und Taf. 36) werden aber nicht dieser frühen Zeit angehören. Zwar findet sich am Chore das Wappen und die Devise Friedrichs III. mit der Jahreszahl 1449 (S. 189 a. a. O.), allein Friedrich liess auch noch in seinem Todesjahre 1493 in dieser, durch seine Bemühungen zur Kathedrale erhobenen Kirche malen (S. 193) und der Styl der genannten Figuren deutet eher auf diese spätere Zeit. Der kunstverständige Berichterstatter wurde bei ihnen im Gegensatze gegen die mildere, mehr innerliche Auffassung der flandrischen Schule, an fränkische Meister, namentlich an Veit Stoss erinnert und der abgebildete St. Sebastian ist sogar den Arbeiten Tilman Riemenschneiders verwandt. Ein reich bemaltes Missale von bedeutender Grösse (in der Wiener Hofbibliothek Nr. 1767)

trägt das Wappen des Kaisers mit Namensunterschrift und Devise wiederholt und mit den Jahreszahlen 1447 und 1448; allein das kaiserl. Ehepaar, welches auf dem Titelblatte in reicher gothischer Halle und mit zahlreichem Hofstaate thront, scheint nicht Friedrich, sondern Sigismund nebst seiner Gemahlin darzustellen[1]), und Friedrichs Wappen, das auf dem ersten Blatte des Textes zuerst vorkommt, erst später hineingemalt, dieser also nicht der Besteller gewesen, sondern erst nach dem Tode des Ersten und während der Minorität seines Enkels Ladislaus († 1457) in den Besitz gekommen zu sein. Die Miniaturen lassen zwar verschiedene Hände, aber keine so bedeutende Differenz erkennen, dass man sie zwei entfernten Zeiten zuschreiben könnte. Einfluss böhmischer Schule, der auf Sigismund's frühere Zeit deuten würde, ist nicht anzunehmen, aber auch kein näherer Einfluss Eyckischer Kunst. Die Zeichnung ist durchweg ziemlich roh oder doch ohne Geist und Ausdruck, entfernt sich aber in den Gestalten noch nicht wesentlich von den Formen der idealen Schule. Dagegen zeigt sich in manchen Beziehungen ein sehr ausgesprochener Naturalismus. Einer der drei beschäftigten Maler (und zwar gerade der roheste) gibt seinen Historien gern perspectivische oder landschaftliche Hintergründe mit weiter Fernsicht, während die andern den Tapetengrund beibehalten; auch sind am Rande oft Vögel und andere Thiere in ziemlich grosser Dimension sehr genau und nicht ohne Leben ausgeführt. Man wird daher vielleicht annehmen dürfen, dass der Codex kurz vor Sigismund's Tode (1437) für ihn begonnen, dann aber bald nach dem Uebergange der Vormundschaft auf Friedrich (1442) in dessen Auftrage und auf seine Kosten fortgesetzt und erst später, um sich sein hierauf gegründetes vermeintliches Recht zu sichern, mit seinem hineingemalten Wappen versehen sei. Man würde dann hier nur eine der Einführung des Eyckischen Styls vorhergegangene naturalistische Neigung erkennen.

Eine weitere schrittweise Entwickelung jener Anfänge von 1449 scheint nicht nachgewiesen werden zu können. Es ist sehr wahrscheinlich, dass die Türken bei ihren wiederholten Einfällen in diese Gegend alles Bildwerk der Kirchen, wohin sie kamen, systematisch vertilgt[2]), vielleicht, worauf Spuren von Rauch im Innern der Kirchen

[1]) Wenigstens soll es, nach mir gewordener sachverständiger gütiger Mittheilung, dieser gleichen.

[2]) In der Kirche zu St. Martin bei Seckau in Kärnthen sagt eine Inschrift hinter dem Hochaltare: Anno Xti 1480 am St. Astram Tag habn die verdamblichen Abgötischen hundische Türke das Jungfrawliche Bild zerhackt. Gott Erbarm!! Mitth. III. 333.

hindeuten, haufenweise verbrannt haben. Anderes wird dem Geschmack der Rococozeit zum Opfer gefallen sein. Eine Reihe von Gemälden dieser Zeit findet sich in der Sammlung zu Klosterneuburg, darunter mehrere mit Jahreszahlen, leider aber die meisten ohne grossen Kunstwerth. Das älteste der datirten, ein Flügelaltar mit der Geschichte der heil. Ursula auf Goldgrund von 1464, also jedenfalls von einem nahen Zeitgenossen jenes Malers Gries, dem im Jahre 1466 eine Zahlung von 70 Pfund Pfennigen für ein Altarblatt in St. Stephan zu Wien geleistet wurde (Passavant im Kunstbl. 1841, S. 429). Es zeigt die gewöhnlichen derben Formen der Oberdeutschen ohne besondere Eigenthümlichkeit. Aehnlich und wohl gleichzeitig, aber besser und bei allerdings flüchtiger Ausführung nicht ohne Schönheitssinn sind 24 zusammenhängende Tafeln, von denen acht das Leben der Maria, sechszehn aber ihre Verherrlichung darstellen, indem sie stets die Jungfrau allein, ohne Kind, mit zahlreichen Anbetenden enthalten, welche in hoch aufflatternden Spruchbändern immer eine andere ihrer Tugenden rühmen. Ein grosser Altar mit doppelten Flügeln, im Mittelbilde die Auferstehung mit der Jahreszahl 1476, zeigt in der Anordnung der historischen Scenen einen sehr entschiedenen Einfluss Eyckischer Schule, aber auch einen schwachen Meister. Etwa gleichzeitig wird eine Anbetung der heil. drei Könige im Belvedere (Altd. Sch. I, Nr. 107) sein, welche nicht blos durch das österreichische Wappenschild, sondern auch durch das hier wiederkehrende bleiche Colorit ihren hiesigen Ursprung documentirt; sie hat ausgebildete Landschaft, ist aber furchtbar hart und roh.

Um dieselbe Zeit lebte aber in einer kleinen Stadt in Tyrol, in Bruneck (oder wie er selbst schreibt und noch die heutige Volkssprache spricht: Prauneck), nordöstlich von Brixen, ein bedeutender Künstler, Michael Pacher. In einer Urkunde des Archivs dieser Stadt kommt er schon im Jahre 1467 als „Meister Michel der Maler" vor. Im Jahre 1471 [1]) schloss er in Botzen mit mehreren Einsassen des benachbarten Dorfes Gries einen Vertrag, wonach er sich zur Liefer-

[1]) Die von Herrn v. Vintler in Bruneck mitgetheilte, im D. Kunstbl. 1853, S. 131 abgedruckte Abschrift des noch im Archiv zu Botzen bewahrten Vertrages hat zwar die Jahreszahl 1481, aber M. Koch (Beiträge zur Geschichte Botzens 1844, und im D. K.-Bl. 1854, S. 427) und der Localforscher P. Justinian Ladurner, Beiträge zur Geschichte d. Pfarrk. von Botzen 1852 (vgl. Mitth. II, S. 121), lesen 1471, und diese Jahreszahl scheint nach dem stylistischen Verhältnisse des Werkes zu dem St. Wolfgang-Altare wahrscheinlicher, so dass ich sie bis zu anderweitiger Berichtigung aus der Originalurkunde annehme.

ung eines aus Schnitzwerk und Malerei bestehenden Altarwerkes für ihre Pfarrkirche binnen vier Jahren und gegen den bedeutenden Preis von 350 Mark Perner guter Meraner Münze verpflichtete. Er erhält dabei den Tit l eines „ehrbaren und weisen“ Meisters, und dass der Vertrag in Gegenwart des Bürgermeisters von Botzen geschlossen und von demselben auf sein Ersuchen mit untersiegelt wurde, beweist, dass er sich schon eines mehr als gewöhnlichen Ansehens erfreute. Die Gemälde auf den Aussenseiten der Flügel: Oelberg, Geisselung, Kreuzigung und Auferstehung sind verschwunden, das Schnitzwerk des Schreines, die Krönung Mariä durch Vater und Sohn nebst St. Michael und St. Erasmus, zwei Reliefs von den Flügeln, der englische Gruss und die heil. drei Könige, und einige Theile der Predella dieses Altars aber erhalten und machen nach der Beschreibung eines einsichtigen Augenzeugen[1]) einen eben so anmuthigen als kirchlich feierlichen Eindruck. Namentlich entsteht diese Wirkung durch die geschickte Verbindung des Architektonischen und Malerischen und durch die zarte Ausführung des spätgothischen Zier- und Nischenwerks. Die Grossartigkeit und Durchbildung, welche das Hauptwerk des Meisters, der nachher zu besprechende Altar von St. Wolfgang zeigt, ja überhaupt eigentliche Formschönheit und Idealität vermisste unser Berichterstatter, dagegen rühmt er das Streben nach naiver Naturwahrheit. Die Männerköpfe sind frisch aus dem Leben genommen, Maria hat ein liebliches mädchenhaftes Gesicht mit einem Stumpfnäschen, und besonders reizend erschienen die Kinderköpfe der Engel. Dies naturalistische Element so wie die hie und da auffallend starren Faltenbrüche der Gewänder schienen ihm deutlich den Einfluss der niederdeutschen Schule zu verrathen.

Derselben Frühzeit unseres Meisters wird ein Altarwerk angehören, das, angeblich aus Botzen stammend, aus dem Besitze des Professors Ainmüller in das National-Museum zu München übergegangen ist und ihm, wenn auch nicht mit urkundlicher Gewissheit[2]),

[1]) Aloys Messmer, in den Mitth. a. a. O.

[2]) Der Beweis, welchen E. Förster (im Kunstbl. 1853, S. 131 und später in den Denkm. deutscher Baukunst, Th. I, Abth. 2, S. 19) gefunden zu haben glaubt, beruht auf einem Irrthume. Er nimmt nämlich an, dass in jenem Vertrage Pacher's mit den Einwohnern von Gries ihm für den bestellten Altar die Maasse eines von ihm früher gefertigten Altares in der Pfarrkirche zu Botzen vorgeschrieben seien, glaubt die Maassverhältnisse des Ainmüller'schen Altares mit dem zu Gries übereinstimmend und folgert hieraus die Indentität des Ainmüller'schen mit dem aus der Botzener Kirche verschwundenen Pacher'schen Werke. Allein

doch mit grosser innerer Wahrscheinlichkeit zugeschrieben werden kann. Der Schrein enthält in ganz runden Figuren, aber in völlig malerischer und zugleich streng symmetrischer Anordnung die Geburt Christi. In einem durch schräge gestellte Seitenwände perspectivisch gebildeten Gemache liegt genau in der Mitte das Christuskind am Boden, daneben in gleicher Entfernung und mit gleicher Grösse knieen Maria und Joseph, hinter denen auf jeder Seite durch das geöffnete Fenster sich je ein Hirte mit ehrfurchtsvoller Geberde hereinbiegt. Hinter dem Christkinde drei kleine Engel, dann Ochs und Esel vor dem mittlern der drei Fenster der hintern Wand, durch welche man in der Ferne den Zug der drei Könige herannahen sieht. Auf den Flügeln in flachem Relief St. Katharina und St. Christina, auf den Aussenseiten gemalt zwei weibliche Heilige mit Kindern an der Hand, die heil. Julitta mit dem kleinen Quirinus und St. Anna mit Maria und dem Christkinde. Im Sarg des Schreines eine Grablegung zwischen zwei Bischöfen in Relief und auf den Flügeln zwei Heilige. Im Wesentlichen kann man von diesem Altare ganz dasselbe aussagen wie von dem in Gries. In den Gestalten ist das naturalistische Element vorherrschend, während die symmetrische Anordnung denn doch wieder einen kirchlich feierlichen Eindruck macht. Die knieende Maria, sanft zurückgelehnt wie in seliger Betrachtung, ist sehr zart und lieblich, aber vor Allem ziehen die Engel mit ihren reizenden Kinderköpfchen den Beschauer an und die beiden Hirten, besonders der eine hinter Joseph, der mit gefalteten Händen und entblösstem Haupte ein sprechendes, aus dem Leben gegriffenes Bild schlichter Frömmigkeit und staunender Ehrfurcht ist. Die Reliefgestalten der heil. Katharina und Christina in etwas

der Vertrag verweist keineswegs im Allgemeinen auf die Maasse des Botzener Altares, deutet auch in keiner Weise an, dass derselbe von Pacher sei, sondern erwähnt ihn nur ein Mal und zwar mitten in der Beschreibung der für den neuen Altar bestimmten Gegenstände. Nachdem die der Predella (der Sarch) vollständig angegeben sind, heisst es weiter: „Obn in der tavel unnser liebn frawn krönung in aller der Maas als in unnser lieber frawn pfarrkirche in der tavel ze Botzen stet, und an Seite Sannd Michl und Sannd Erasm.“ u. s. w. Also blos die Krönung Mariä hat so ausgeführt werden sollen, wie dieselbe im Schreine des Botzener Altares stand, dieser enthielt also eine solche Krönung; der Schrein des Ainmüller'schen Altars hat diesen Gegenstand nicht, ist also auch nicht mit ihm identisch. Dagegen macht mir der Styl dieses Altars (dessen Abbildung bei Förster übrigens nur eine sehr schwache Vorstellung von dem Reize des Originals gibt) sehr wahrscheinlich, dass er ein früheres Werk Pacher's sei. Die Möglichkeit, dass es die spätere Arbeit eines Schülers sei, ist aber nicht zu bestreiten und würde darin eine Unterstützung finden, dass das gothische Zierwerk bei Weitem nicht den reinen Styl des St. Wolfgangaltares hat.

volleren Formen und mit wahrhaft königlicher Miene sind von grosser Schönheit, und auch die beiden gemalten mütterlichen Heiligen auf der Rückseite der Flügel besonders in der Gewandung sehr frei und grossartig.

Der Altar zu Gries, den Pacher wohl dem Contracte gemäss nach vier Jahren, also 1475, abgeliefert haben wird, muss seinen Namen auch im weitern Umkreise bekannt gemacht haben, da bald darauf der Abt des Stiftes Mondsee im Salzkammergute ihn zur Ausführung eines gewaltigen Altarwerkes in der damals nach einem Brande herzustellenden Kirche zu St. Wolfgang erwählte, den er dann auch nach gewiss mehr als vierjähriger Arbeit im Jahre 1481 vollendete. Es ist nicht blos sein Hauptwerk, sondern eine der grossartigsten Leistungen der deutschen Kunst in diesem Jahrhunderte. Wie Pacher den Altar in Gries, bei dem das Schnitzwerk die Hauptsache, die Gemälde unbedeutender sind, allein übernahm, obgleich er sich nur als Maler bezeichnet, so erklärt er sich auch hier in der Inschrift als den alleinigen Urheber und Vollender dieses an Arbeiten beider Art reichen Werkes[1], bei dem gerade die plastische Darstellung im Schrein von wunderbarer, grossartiger Schönheit ist. Man darf daher annehmen, dass er dies wirklich selbst gemacht hat und also ein eben so bedeutender Bildschnitzer wie Maler war. Die Darstellung im Schreine ist nicht, wie man sie bezeichnet hat, die Krönung der Jungfrau, sondern wie Freiherr v. Sacken richtig erklärt, der Moment ihrer Weihe zu dem grossen Berufe als Mutter des Heilandes. Denn vor Gott dem Vater, der, mit der Krone auf dem Haupte und der Weltkugel in der Linken, sitzend, die Rechte segnend erhoben hat, kniet die Auserwählte, ihr wallendes Haar mit der Krone bedeckt, und über beiden schwebt die Taube, während Christus nicht sichtbar ist. Von grosser künstlerischer Weisheit ist die Anordnung dieser Gruppe. Während der Schrein die gewaltige Höhe von zwölf Fuss sechs Zoll bei zehn Fuss Breite hat, sind jene Hauptgestalten noch unter Lebensgrösse, so dass sie nur einen verhältnissmässig kleinen Theil des ganzen Raumes füllen. Neben ihnen stehen nämlich, durch reich mit Engelstatuen und Baldachinen geschmückte gothische Pfeiler getrennt, die lebensgrossen Statuen der

---

[1] Dem Leser wird die ausführliche, von einer Abbildung begleitete Beschreibung von Sacken's in Bd. I, S. 129 der mittelalt. Kunstdenkm. d. österr. Kaiserstaates noch in guter Erinnerung sein, ich werde daher auf das Einzelne nur in soweit eingehen, als es zum Verständniss der daran zu knüpfenden Bemerkungen erforderlich ist. Weitere Abbildungen in Jobst & Leimer, Samml. mittelalt. Kunstwerke aus Oesterreich. Wien 1862 u. 1863.

Heiligen Wolfgang und Benedictus in bischöflichen Gewändern und darüber erhebt sich eine zwar in Formen der Spätzeit gebildete, aber doch sehr reizende und stylvolle gothische Architektur mit Bögen, Fialen und schlanken Fenstern, welche durchweg aufs Reichste gegliedert und vergoldet fast die halbe Höhe des Schreines füllt. Die Mittelgruppe erscheint daher als der Kern und Inhalt der glänzendsten Umgebung und erhält den ganzen Vortheil dieser grossartigen Anlage ohne die Schwere eigner grosser Körperlichkeit. Auch das ist weise, dass der Meister die beiden Hauptgestalten fast ganz im Profile einander zugewendet darstellt, wodurch der Beschauer mitten in die heilige Handlung hineingezogen wird und an dem leuchtenden Golde tiefere Schatten entstehen, welche die Körperbildung beleben und dem Ganzen einen ernsten, bedeutsamen Charakter geben. Dazu kommt dann aber die Schönheit der Gestalten selbst, besonders der Maria, welche gleichsam in jungfräulicher Scheu vor der Majestät Gottes das Haupt zur Seite wendet und so dem Beschauer den vollen Anblick der lieblichen und zugleich edlen Züge gewährt. Es ist eine der schönsten Darstellungen dieses bevorzugten Gegenstandes der damaligen Kunst. Geht man auf Einzelnheiten ein, so findet sich freilich neben diesen Vorzügen manches Wunderliche und Manierirte. So im Faltenwurfe, der bald parallele schräge Linien von grosser Vertiefung, bald Dreiecke, bald wenigstens auffallende, durch die Haltung der Figuren keineswegs erklärte Winkel bildet. Auch sind die Engel zum Theil gespreizt und affectirt, und selbst der Körper des heil. Wolfgang ist nicht klar gedacht und verstanden. Von dem sonstigen Schnitzwerk ist die Anbetung der Könige in der Predella sehr reizend; sie sowohl wie die beiden nur bei geschlossenen Flügeln sichtbaren Statuen neben dem Schreine, der heil. Florian und Georg, mögen von der Hand des Meisters, die zahlreichen Statuen aber in dem noch 15 Fuss über den Altarschrein aufsteigenden Aufsatze, obgleich für diese Stelle ganz gelungen, eher Arbeiten eines Gesellen sein. Wichtiger sind uns die zahl- und umfangreichen Gemälde; auf den doppelten Flügeln in zwei Reihen zusammen sechszehn Tafeln von fast 6 Fuss Höhe und $4^1/_2$ Fuss Breite, dann die Flügel der Predella, ebenfalls innen und aussen bemalt, und endlich Malereien auf der ganzen Rückseite des Schreines und Sarges.

Die Wahl der Gegenstände wird zwar hauptsächlich von dem Besteller ausgegangen sein, indessen enthält sie theilweise so ungewöhnliche Gegenstände, dass man ein Entgegenkommen des Künstlers dabei voraussetzen muss. Bei voller festlicher Oeffnung sieht man in dem der Verherrlichung der Jungfrau gewidmeten Schreine nur

Momente ihres Lebens, oben als Flügelbilder die Geburt, Präsentation, Beschneidung Christi und den Tod der Maria, unten in der Predella die Anbetung der Könige, daneben die Heimsuchung und die Flucht nach Aegypten. Bemerkenswerth ist, dass dabei gerade die liebliche und bedeutungsvolle Erscheinung des englischen Grusses fehlt, offenbar weil der Hergang im Schreine ihn dem Wesen nach erschöpft und gewissermassen in höherer Wahrheit enthält.

Nach der Schliessung dieser ersten Flügel sieht man auf ihrer Rückseite in Verbindung mit den äusseren Flügeln die Geschichte Christi von seiner Taufe an bis zur Erweckung des Lazarus in acht Bildern und darunter manche bisher sehr selten auf Altären dargestellten Momente, wie die Versuchung, die Hochzeit zu Cana, die Speisung der Fünftausend, das Entweichen Christi aus dem Tempel, wo die Juden ihn steinigen wollen, und die Vertreibung der Verkäufer aus dem Tempel. Mit der Erweckung des Lazarus schliessend, hält die Geschichte also gerade vor dem Beginne der Passion inne, und diese wichtigsten Momente, welche fast an keinem grossen Altarwerke in Deutschland fehlen, kommen gar nicht vor. Die Aussenseiten des Flügelpaares geben statt dessen in vier Bildern die Legende des heil. Wolfgang, und in dem luftigen Altaraufsatze nimmt zwar Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes die Mitte ein, aber mit Gott Vater darüber und Engeln und Heiligen zur Seite, so dass das Leiden hier schon zur Glorie geworden ist und alle vorhergehenden Martern und Beschimpfungen, gerade die, auf denen die ergreifende Wirkung beruht, die man in Deutschland sonst suchte, gänzlich fehlen. Auf der Aussenseite und dem Rücken der Predella sind die Kirchenväter und Evangelisten, und auf der Rückwand des Schreines in der Mitte der kolossale St. Christoph mit dem Christkinde neben je vier Heiligen gemalt. Es versteht sich, dass nicht sämmtliche Gemälde von der Hand des Meisters sind, man unterscheidet vielmehr mehr oder weniger bestimmt vier verschiedene Hände, und namentlich weichen die eben erwähnten auf der Rückwand von allen übrigen bedeutend ab. Sie sind keineswegs rohe Gesellenarbeit, sondern vielmehr von grosser Innigkeit und Zartheit, aber die Gewandbehandlung ist einfacher, die Kleidung schlichter und der Farbenton, dort verherrschend warm und bräunlich, ist hier kühl und bleich. Wir dürfen annehmen, dass sie das Werk eines selbstständigen, schwäbischen oder vielleicht aus Salzburg oder Oesterreich stammenden Malers sind, dem Pacher diesen ohnehin isolirten Theil der Arbeit ganz überlassen hatte. Darauf mag es auch hindeuten, dass sich daran die Jahreszahl 1479 findet, während

Pacher seine Arbeit als ein Ganzes ansah und alle Theile in seiner Inschrift nach der zwei Jahre darauf erfolgenden Vollendung zusammenfasste. Die Innenbilder aus dem Leben der Maria sind gewiss von des Meisters eigner Hand; sie zeigen ganz dieselbe Freiheit der Behandlung, dasselbe Gefühl für Schönheit und Grossartigkeit der Formen, wie das Schnitzwerk des Schreines, dabei aber auch dieselben Eigenthümlichkeiten der Gewandbehandlung, und bei einigen Figuren (z. B. bei dem Kinde auf der Beschneidung, bei dem kohlenanblasenden Apostel auf dem Tode Mariä) dieselben gekünstelten und nicht ganz verstandenen Bewegungen, wie dort bei einigen Engeln und dem Bischof. Uebrigens sind diese Bilder von grosser Schönheit, die Gestalten kräftig modellirt, die Köpfe charakteristisch und mit Innigkeit und Feinheit des Ausdrucks. Die Einwirkung der Eyck'schen Schule ist unverkennbar, nicht blos in der kräftigen, leuchtenden und harmonischen Farbe, sondern auch in manchen Einzelheiten, wie z. B. in der Behandlung der Prachtgeräthe, und besonders in der räumlichen Anordnung. Kein deutscher Meister, mit einziger Ausnahme des Friedrich Herlen, hat sich das Raumgefühl der Niederländer in gleichem Grade angeeignet. Hier ist keine Spur von dem Gedrängten, Ueberladenen, Unruhigen, das bei den Deutschen dieser Zeit vorherrscht; alles ist maassvoll, ruhig, mild. Die Figuren haben das richtige, bequeme Verhältniss zu der Bildfläche und die Gruppen sind klar und wohlgeordnet. Höchst bewundernswerth ist in dieser Beziehung der Tod der Maria; die Zahl der Apostel ist zwar auf acht vermindert, dafür aber auch die Aufnahme der Jungfrau in den Himmel ausführlicher als gewöhnlich behandelt. Engel tragen ihre Seele, nicht als Kindesgestalt, sondern als liebliche Jungfrau mit blonden Locken, dem Herrn entgegen, der sie liebreich empfängt, während unten die Apostel, alle in lebendiger Theilnahme an dem Vorgange und in grosser Mannigfaltigkeit des Ausdrucks doch vollkommen gesonderte Gruppen bilden, welche den Durchblick zu dem Bette und zu der schönen Gestalt der Sterbenden offen lassen. Ohne irgend eine Beschränkung des Einzelnen ist für Alles bequemer Raum gefunden. Nächst diesem zeichnen sich die Geburt und die beiden Predellabilder durch Zartheit und Innigkeit aus. Auch im Landschaftlichen und in der Neigung zu architektonischen Perspectiven folgt der Meister ganz den Niederländern; bei der Geburt sieht man hinten durch ein pompöses Thor in eine städtische Strasse, die Beschneidung erfolgt in einer tiefen Kirchenhalle, bei der Darbringung hat die Neigung zu perspectivischen Aufgaben den Künstler sogar zu der Wunderlichkeit verleitet, eine Säule in die Mitte des

Bildes zu stellen, und selbst dem Tode der Maria hat er durch einen weiten Rundbogen mit Statuen und Baldachinen eine Art architektonischer Einrahmung gegeben, ähnlich wie zuweilen Roger van der Weyden.

Die acht Scenen aus der Geschichte des Heilandes unterscheiden sich von den Innenbildern in manchen Beziehungen; die Farbe ist zwar warm und kräftig, aber schwerer und undurchsichtiger, die Linienführung spröder, die Zeichnung härter, die ganze Behandlung nicht so frei und harmonisch wie dort. Aber auch diese Bilder, obgleich sie meistens sehr complicirte Vorgänge darstellen, sind vortrefflich coponirt; die Massen sondern sich sehr geschickt, die Hinterwände sind belebt, die Gestalten alle von sprechendem Ausdrucke, keine leer und nichtssagend. Das Wohlgefallen an perspectivischen Aufgaben wiederholt sich und geht hier noch weiter. Bei der Hochzeit zu Cana ist im Hintergrunde der Halle, wo die Gäste tafeln, noch eine Treppe angebracht, von welcher Diener herabsteigen; bei der Scene, wo Christus der Steinigung entgeht, sehen wir ihn schon ausserhalb des Marmorportals, durch dasselbe aber in das Innere des von einer Kuppel magisch beleuchteten Tempels; bei der Erweckung des Lazarus ist gar eine künstlich berechnete, reiche Localität, indem wir, etwa im Hofe stehend, über die Grabhalle fort auf die Landstrasse mit Bergen und Schlössern, und über die an das Wohnhaus anstossende Mauer in eine städtische Strasse sehen. Es würde zu weit führen, wenn ich auf einzelne Gestalten eingehen wollte, auch an ihnen ist alles voll Geist und Leben. Die Versuchung hat schon etwas von dem Phantastischen, das sich sonst erst im Anfange des XVI. Jahrhunderts entwickelt; im Vordergrunde Satan im gelben Kleide mit höhnischer Miene und grossen Hörnern, der sich tief vor Christus beugt und auf die vor ihm liegenden Steine weist; weiter hinten beide auf dem Berge, und zur Seite der Tempel, ein phantastisch gothisches Gebäude mit rothen und schwarzen Marmorsäulen, auf dessen oberstem Balcon Christus wieder mit dem Versucher steht. Die Zeichnung ist durchweg genau und zeigt, selbst bei der nackten Gestalt Christi in der Taufe, ein sorgfältiges Naturstudium; der Künstler ist sich auch dessen bewusst, er gefällt sich schon in Verkürzungen, die er auch recht geschickt ausführt. Aber zugleich sind die Umrisse hart und spröde und die inneren Theile mit Details überfüllt. Daher gelingen ihm denn auch die Nebenfiguren besser als Christus, der mit schwächlichem, weinerlichen Gesicht und kleinlich gelocktem Haare keineswegs sehr edel und bedeutend erscheint.

Die vier Aussenbilder endlich aus der Geschichte des Ortsheiligen, auf denen die Landschaft die Umgebungen des Sees von St. Wolfgang nach der Natur, wenn auch mit conventionellen Bäumen und in allgemeinen Zügen wiedergibt, sind von einer dritten, geringeren Hand und namentlich in den Köpfen roh und geistlos. Aber bei alledem sind sie der eben geschilderten Reihe sehr nahe verwandt, es ist dieselbe räumliche Anordnung, dieselbe Vorliebe für architektonische Perspectiven und für Verkürzungen, dieselbe Charakteristik, es sind offenbar Compositionen desselben Meisters, und auch in der Zeichnung, obgleich sie hier noch härter, und in der Farbe, obgleich sie bleicher und stumpfer geworden ist, erkennen wir dieselbe Richtung und Schule. Sehr merkwürdig ist dann, dass wir in diesen beiden Bilderreihen unzweifelhaft italienische Studien wahrnehmen. Schon die Architektur ist nicht deutsch, sie hat zwar mehr oder weniger gothische Formen, aber nur in der Weise wie sie auch in Italien vorkommen, die Bögen sind wie dort rechtwinklig profilirt, die Mauern oder doch die Gliederung und Wandecken wie dort aus wechselnden Stücken rothen und gelben Marmors zusammengesetzt. Auch in diesen Alpengegenden ist die Anwendung des Marmors ungewöhnlich, das Portal von St. Wolfgang selbst ist in solchem Steine, aber doch trägt die Architektur nicht diesen völlig italienischen Charakter. Wichtiger ist aber, dass auch die Figuren einen ganz bestimmten Einfluss italienischer Kunst, und zwar den des Mantegna, zeigen. Gewisse schlanke Jünglinge, besonders solche, welche, wie die Steinigenden im Tempel oder wie die Bauleute auf dem Gerüste auf einem Aussenbilde, sich zur Erde beugen und verkürzen, erinnern auf das Lebhafteste an Figuren des Paduanischen Meisters, namentlich in seinen Fresken bei den Eremitanen. Ueberdies kommen auch die etwas harte Zeichnung, die fast pedantische Naturtreue des Einzelnen, die Vorliebe für perspectivische Probleme und selbst der etwas graue Farbenton unserer Bilder sämmtlich in ganz ähnlicher Weise bei Mantegna vor, und man kann unmöglich annehmen, dass sie sich hier durch Zufall wieder eben so zusammengefunden hätten. Chronologisch hindert nichts den unmittelbaren Einfluss Mantegna's anzunehmen. Er war bekanntlich 1431 geboren, entwickelte sich sehr frühe, malte jene Fresken bei den Eremitanen selbst nach der spätesten Annahme (Vasari ed. Lemonnier. V. 161) von 1453 bis 1459, also mindestens acht Jahre vor der ersten Erwähnung Pacher's als Meister in Bruneck und zwanzig Jahre vor dem Gemälde von St. Wolfgang. Zwar war es damals noch keineswegs gewöhnlich, dass deutsche Künstler nach Italien wanderten, allein bei der grossen

Nähe und bei den Berührungen mit italienischen Malern, die in diesen Grenzgegenden nicht ausbleiben konnten und von denen wir ja schon am Anfange des Jahrhunderts Spuren gefunden haben, kann es nicht befremden, wenn tyrolische Gesellen schon damals die Berge hinabstiegen und von ihren Kunstgenossen in Padua und Verona lernten [1]). Auch beweisen unsere Bilder selbst, dass die Zeit, wo die deutsche Kunst diesem Einflusse bedeutend nachgab, noch nicht gekommen war; sie haben trotz desselben noch den heimischen Charakter, und namentlich von der Vorliebe für die Antike, die bei Mantegna so gross war, keine Spur. Wichtig für unsern Zweck und zweifelhaft ist es aber, ob Pacher selbst oder vielmehr einer seiner Gehülfen dieser Italienfahrer war, und fast wird man das Letzte annehmen müssen. Denn sowohl jene beiden früher erwähnten Werke als das Innere des Wolfgangs-Altares lassen keine erhebliche Spur des Italienischen, wohl aber einen starken Einfluss des Flandrischen erkennen, und es ist nicht wohl denkbar, dass die italienischen Studien erst zurück und dann wieder so mächtig in den Vordergrund getreten sein würden. Auch die Hypothese, dass Pacher schon als vollendeter Meister, etwa nach Vollendung des Altars zu Gries, oder sogar von St. Wolfgang aus, vielleicht auf Veranlassung des gelehrten Abtes von Mondsee und in einer Pause der grossen Arbeit, eine Studienreise nach Padua gemacht und mit frischen Eindrücken die Zeichnungen zu den noch übrigen Bildern entworfen habe, ist doch zu kühn und den damaligen Verhältnissen der Künstler nicht entsprechend, während es sehr wohl sein kann, dass Pacher einem geschickten Gesellen, der eben über die Alpen heimkehrte, nicht blos die Ausführung der einen, sondern die Composition und die Leitung der andern jener beiden Bilderreihen überlassen habe. Auch der Umstand spricht dafür, dass wir in andern tyrolischen Maler- und Schnitzwerken wohl den Einfluss Pacher's mit seinen niederländischen Anklängen, aber keineswegs eine Nachwirkung des italienischen Elementes wahrnehmen.

Um 1480 erhielt Pacher den Auftrag, den Hochaltar in der

[1]) Auch die Zeichnungen nach Gemälden von Vivarini, Giotto und Squarcione, zum Theil mit deutschen Inschriften, Ortsangaben von Venedig, Padua, Verona und sogar Pavia, und mit der Jahreszahl 1492, welche in einer Sammlung nahe bei Salzburg waren und von Petzold im Deutschen Kunstblatt 1852, S. 74 beschrieben sind, werden von solch einem wandernden Maler aus dieser Gegend herrühren. Petzold vermuthet zwar wegen der auf einem dieser Blätter gefundenen Buchstaben B. Z. auf Bartholomäus Zeitblom, aber die Gemälde dieses Künstlers zeigen keine Spur italienischen Einflusses, der doch nicht ausgeblieben sein würde.

Pfarrkirche zu Salzburg zu machen. Die Gemälde sind nicht mehr aufzuweisen, nur die vortreffliche Madonnenstatue hat sich erhalten [1]).

Andere erweisliche Arbeiten Pacher's besitzen wir nicht; für die Pfarrkirche zu Botzen arbeitete er in den Jahren 1482 und 1483 einen Altar [2]), der aber verloren ist und schwerlich mit dem obenerwähnten in München identisch sein wird, und bei mehreren Werken, die man ihm zuschreibt [3]), fehlt es an näheren Nachrichten oder Beweisen. Auch von seinen Schülern wissen wir keinen zu nennen [4]), wohl aber scheint es, dass sein Beispiel in der ohnehin in den Gebirgsgegenden gewissermaassen natürlichen Kunst der Holzplastik bedeutend nachwirkte, wenigstens finden sich in Tyrol [5]), im Salzkammergut und in Ober- und Niederösterreich [6]) zahlreiche bis in das XVI. Jahrhundert hineinreichende Altarwerke dieser Art, welche noch eine gewisse Verwandtschaft mit dem Style Pacher's anzeigen.

Zu welcher Freiheit und Ausbildung diese Holzplastik in diesen Gegenden gediehen war, beweist mehr als jene grössern Arbeiten ein kleines Werk von ziemlich räthselhafter Bedeutung, welches, aus dem

---

[1]) Sighart in den Mitth. XI, p. 76.

[2]) Aloys Messmer in den Mittheil. II. 99.

[3]) Einen kleinen Schnitzaltar in Weissenbach unfern Brixen (Geburt Christi und auf den Flügeln die heil. drei Könige und der Kindermord) und ein grosses Altarwerk in der Pfarrkirche zu Lana bei Meran, dessen Hauptdarstellung zufolge der Beschreibung im Gedanken und in der Anordnung Verwandtschaft mit dem von St. Wolfgang zu haben scheint, hält der Berichterstatter in den Mitth. I, 205 und II, 325 für wahrscheinliche Arbeiten Pacher's. Mehrere Malereien in Bruneck selbst, die man ihm beilegt, nennt von Vintler im Deutschen Kunstblatt 1853, S. 131.

[4]) Von dem aus Brixen stammenden, jetzt im Seminar zu Freising befindlichen Altarwerk eines Friedrich Pacher von Brunnecken v. J. 1483, welches Lübke in Kugler's Kunstgeschichte 4. Aufl. II, 401, aber als von geringem Kunstwerthe erwähnt, habe ich keine weitere Kenntniss. Es wäre zu untersuchen, ob sich auch in diesem italienische Spuren erkennen lassen.

[5]) Messmer a. a. O. spricht S. 122 von mehreren ähnlichen Werken im Pusterthale und beschreibt S. 62 ein vom Jahre 1500 datirtes in der Franciscanerkirche zu Botzen, welches ihm den Pacher'schen Arbeiten sehr nahe zu stehen schien. Ein Hochaltar mit Schnitzwerk und Gemälden v. J. 1509 ist in den Mittheilungen II, 327 geschildert.

[6]) Freih. v. Sacken a. a. O. zählt eine Reihe solcher Altäre auf. Vergl. auch Mittheilungen I, 12, wo der zu Heiligenblut in Niederösterreich vom Ende des XV. Jahrhunderts, II, 46 der zu Käfermarkt (1495?) in Oberösterreich, und III, 21 der zu Hallstadt in Steiermark an der Grenze des Salzkammergutes, dieser mit Abbildung, beschrieben sind, dieser jedoch schon mit Dürer'schen Motiven und um 1515 entstanden.

reichen Augustiner Stifte St. Florian stammend, jetzt in dem k. k. Münz- und Antikencabinet zu Wien bewahrt wird.

Fig. 45.

Von einem Holzschnitzwerke im k. k. Münz- und Antikencabinet zu Wien.

Es ist nämlich eine aus einem Stücke Holz gearbeitete, über zwei Fuss hohe Gruppe von drei mit dem Rücken an den mittleren Pfosten haftenden, in Holz geschnittenen und (auf Gypsgrund) bemalten Figuren: einen jungen Mann (Fig. 45), eine junge (Fig. 46) und eine alte Frau darstellend, und zwar alle nackt, jene beiden überaus schön, der junge Mann, mit dickem, abgeschnittenen Haar, die junge Frau mit dem lieblichsten Antlitz voller Züchtigkeit und Unschuld, beide in einer gewissen Strenge gearbeitet, welche ihrer Blösse alles Anstössige benimmt, die Alte dagegen widerlich, zahnlos, mit hängenden Brüsten und sonst entstellt. Die Figürchen sind und waren wahrscheinlich immer in einer vorn geöffneten achteckigen Kapsel vermittelst jenes mittleren Pfostens befestigt und drehbar, so dass immer nur eine derselben sichtbar ist, und sollen anscheinend nichts Anderes als die Vergänglichkeit der Jugend und Schönheit versinnlichen, ungefähr in demselben nur hier mehr naturalistisch aufgefassten Sinne, wie die Dichter des Mittelalters und ein unbekannter Bildner an St. Sebald in Nürnberg die Welt als eine vorne lieblich anzuschauende, hinten aber von Würmern zerfressene weibliche Gestalt schilderten. Die Arbeit unserer

Figürchen zeigt Naturstudien und Verständniss der Form, bei der Alten eine fast anatomische Kenntniss der Muskeln, bei den jungen Gestalten neben der Richtigkeit auch den Sinn für die Schönheit menschlicher Bildung. An dem männlichen Körper bemerkt man die dunklere Farbe des Gesichts bei bleicherer Haut der übrigen, sonst bekleideten Theile. Die Zeit der Arbeit wird man etwa um 1480 setzen dürfen.

Fig. 46.

Von einem Holzschnitzwerke im k. k. Münz- und Antikencabinet zu Wien.

Von Wandmalereien aus der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts ist wenig zu sagen. Ein St. Christoph in der Pancratiuscapelle zu Sieding nahe bei Wien (Mitth. III. 222); die bizarren und phantastischen Gewölbmalereien mit der Inschrift 1463 in St. Marein bei Seckau in Steiermark (daselbst S. 332), endlich die sehr ernsten und alterthümlich symbolischen in St. Johann in Niederösterreich (Mitth. V. 326) scheinen von untergeordneten handwerksmässigen Meistern herzustammen. Dagegen soll ein Wandgemälde am Aeussern des Domes zu Gratz vom Ende des Jahrhunderts ein frappantes künstlerisches Talent und eine damals seltene Meisterschaft der Individualisirung beweisen. (Karl Haas in den Mitth. II, 311.) Auch der Gegenstand ist sehr merkwürdig und ohne Beispiel: die Androhung des göttlichen Zornes in Krieg, Pest und Hungersnoth als Busspredigt gefasst, und dasselbe verdient daher die

Publication, auf welche dort Hoffnung gemacht ist, in hohem Grade[1].

Unter den Tafelgemälden aus der letzten Zeit des Jahrhunderts ist zunächst der kolossale Stammbaum der Babenberger zu erwähnen, welcher jetzt von Holz auf Leinwand gezogen im Schatze von Klosterneuburg bewahrt wird; drei grosse Tafeln, die mittlere die Männer, die beiden Seitenbilder die Frauen des Hauses enthaltend. Diese, einzelne Köpfe durch Arabesken verbunden, sind von besserer Hand und im Style der späten Eyckischen Schule, deren Einfluss übrigens auch das Mittelbild in der landschaftlichen Anordnung der jedem einzelnen Herrn gewidmeten Medaillons unverkennbar zeigt. Die Jahreszahl 1489, welche man an einem Thore auf dem Bilde Heinrich des Kindes liest, wird wohl die richtige sein und nicht (wie man vermuthet hat) vor der Restauration 1459 gelautet haben. Einen ganz andern Charakter tragen vier Tafeln von ziemlich bedeutender Grösse im kais. Belvedere zu Wien (Zimmer II, Nr. 1—4, H. 6 Fuss 6—8 Zoll, Br. 4 Fuss 2 Zoll), welche auf Goldgrund die Passion, nämlich Christus am Oelberge (Fig. 47), die Geisselung, Kreuztragung und Kreuzigung darstellen, und von denen eine mit den Anfangsbuchstaben R. F. und der Jahreszahl 1491 bezeichnet ist. Die beiden ersten sind sehr roh, so dass selbst die Motive kaum verständlich werden, die beiden andern aber sind viel besser, dennoch aber alle so übereinstimmend, dass ihr Hervorgehen aus derselben Werkstatt nicht bezweifelt werden kann, und jene nur die ungeschickte Hand des Gesellen zeigen. Die Compositionen sind gedrängt und zum Theil verwickelt, die Figuren so gross, dass sie fast die Tafel füllen; die Tendenz geht offenbar auf dramatische Lebendigkeit und ergreifenden Ausdruck, sogar auf Grossartigkeit hinaus. Die Farbe ist wiederum sehr licht, in hellen, gebrochenen Tönen angewendet, doch im Ganzen grell und unruhig. Aber die beiden letzten Tafeln sind bei alledem verdienstlich nnd zeigen einen eigenthümlichen und fähigen Künstler. Namentlich ist der kreuztragende Christus ausdrucksvoll und ergreifend, der Gekreuzigte von sehr sorgfältiger Ausarbeitung des Körpers, die Gruppe der Frauen sehr wohl geordnet

[1]) Cf. Anzeiger für Kunde d. d. Vorzeit 1867. Sp. 31. Es ist ein figurenreiches Werk in den Jahren 1480—1490 gleich nach den Türkenkriegen entstanden. Die Dreifaltigkeit, in drei gleichen Personen dargestellt, sendet Pfeile auf die unten versammelte Welt, welche durch die Fürbitte der Jungfrau Maria und Johannes des Täufers aufgefangen und gebrochen werden. — Eine andere Darstellung, in der Gott Vater allein die Pfeile absendet, Christus und Maria fürbitten, angeblich von H. B. Grien im germanischen Museum. Näheres darüber und eine Photographie angezeigt im Anzeiger 1867. Sp. 283.

und Maria wirklich schön. Da sich die Inschrift auf einer der geringeren Tafeln (der Geisselung) befindet, so kann man zweifeln, ob sie den Namen des Meisters oder des Gesellen andeutet. Jedenfalls lässt sich kein anderes Bild desselben Künstlers nachweisen, obgleich

Fig. 47.

Christus am Oelberge vom Meister R. F. 1491 Wien Belvedère.

dieselben Buchstaben noch ein Mal vorkommen, und zwar in Klosterneuburg auf der die überlebensgrosse Gestalt des heil. Leopold darstellenden Altartafel in der Privatcapelle des Prälaten. Die denselben Buchstaben[1]) beigefügte Jahreszahl 1507 würde der Identität des

[1]) Passavant a. a. O. liest R. E., die allerdings nicht unverdächtige, in liegenden Buchstaben geschriebene Schrift heisst aber zuverlässig R. F.

Fig. 48.

Die Taufe Christi von Meister Rueland (?), Klosterneuburg bei Wien.

Meisters nicht entgegenstehen, aber die Technik und Auffassung sind ganz verschieden, statt des Energischen ist hier Zartheit erstrebt; der Körper ist von schlanken Verhältnissen, die Zeichnung unbestimmt, die Modellirung und Farbe weichlich und verschwommen. Es kann sein, dass eine Uebermalung beigetragen hat, dem Bilde diesen Charakter zu geben, aber er scheint doch schon in der Anlage begründet.

Einen bedeutenderen Meister lernen wir in der Gemäldesammlung von Klosterneuburg kennen. Sein grösstes Werk besteht aus zwölf Tafeln, vier die Gründungsgeschichte des Klosters, vier die Geschichte Johannes des Täufers, vier endlich Scenen der Leidensgeschichte Christi darstellend. Aus der Geschichte Johannes des Täufers geben wir in Fig. 48 eine Abbildung. Jede dieser Reihen ist von anderer Hand; aber sie sind nicht nur von gleicher Grösse und ohne Zweifel zusammengehörig, sondern tragen auch in der Anordnung und in dem durchweg hellen Farbenton so sehr gleiches Gepräge, dass sie nothwendig wieder aus einer Werkstatt hervorgegangen sein müssen und wenigstens mittelbar als das Werk desselben Meisters zu betrachten sind.

Der Einfluss der flandrischen Schule ist hier unverkennbar, der Goldgrund verschwunden, die Landschaft mit Vorliebe ausgeführt, wenn auch mit etwas conventionellen Bäumen und allgemein gehaltenen Bergmassen. Am weitesten geht darin der Maler der Legende des Klosters; allerdings spielt sie in Berg und Wald: eine Jagd führt Herzog Leopold in die Gegend; bei einer zweiten Jagd verliert seine Gemahlin den Schleier, der dann auf der dritten Tafel an der Stelle wiedergefunden wird, wo wir auf der vierten den Bau des Klosters vorgeschritten und von dem herzoglichen Ehepaare besucht sehen. Alle diese Scenen sind mit miniaturartiger Genauigkeit und Zartheit und nicht ohne Poesie dargestellt, lassen aber ein kräftiges, männliches Element vermissen und stehen darin den Scenen aus der Geschichte des Täufers bedeutend nach, welche bei vortrefflicher räumlicher Anordnung und kräftiger, harmonischer Farbe auch einen würdigen, dem Gegenstande entsprechenden Ausdruck haben. Dagegen sind die vier Bilder aus der Passion geringer, zum Theil carikirt, zum Theil schwach im Ausdrucke, obgleich auch sie einzelne Gestalten von grosser Schönheit enthalten, wie namentlich die Mater dolorosa am Kreuze, und immer den guten Coloristen zeigen. Gerade in dieser letzten Reihe und zwar auf der Hellebarde eines Kriegsknechtes bei der Gefangennehmung Christi steht nun ganz ausgeschrieben der Name Rueland, während das Schlussbild der Legende

des heil. Leopold und wahrscheinlich des ganzen Werkes die Jahreszahl 1501 enthält[1].

Höchst verwandt diesem grösseren Werke ist dann ein anderes vereinzeltes Bild derselben Sammlung, eine figurenreiche Kreuzigung, wovon wir in Fig. 49 ein Detail geben; namentlich ist die Behandlung der Landschaft und die feine, sorgfältige Ausführung ganz dieselbe wie dort. Gewisse Gestalten sind vorzüglich gelungen, besonders die Gruppe der Frauen, dagegen sind andere Figuren sehr carikirt. Manches, z. B. der Faltenwurf im weissen Mantel der Maria, erinnert noch stärker an die flandrische Schule, aber im Ganzen ist die Uebereinstimmung mit jener Bilderreihe so gross, dass man auch hier ein Erzeugniss derselben Werkstatt annehmen muss, und zwar sehen wir die Uebereinstimmung mit den Bildern aus der Legende des heil. Leopold am grössten. Zugleich trägt aber dieses Bild ausser einem Monogramm die Jahreszahl 1446[2], so dass Meister Rueland, da er hier schon als ausgebildeter Künstler erscheint, im Jahre 1501 ein sehr hohes Alter, mindestens 75 Jahre, erreicht haben musste. Zu diesen Nachrichten, welche seine Bilder gewähren, kommen dann aber auch urkundliche aus dem Wiener Stadtarchive, deren gütige Mittheilung ich ihrem Entdecker, dem um die heimischen Alterthümer vielfach verdienten Herrn Albert Camesina verdanke. In den amtlichen Verzeichnissen der Mitglieder des Wiener Rathes erscheint nämlich Rueland und zwar mit dem Vornamen Wolfgang nicht weniger als acht Mal, zuerst 1458, zuletzt 1474. War er 1458 zu solchem Ansehen gelangt, dass man ihn in den Rath berief, so kann es nicht auffallen, dass er schon 1446 ein ausgezeichneter Maler war. Eher kann es befremden, dass er noch 1501 seine künstlerische Kraft in dem Grade erhalten hatte, wie es jenes grössere Werk zeigt; allein auch dies ist nicht unerhört und überdies sehen wir aus den Tafeln selbst, dass er treue und geschickte Schüler herangezogen hatte, die ganz auf seine Weise eingingen und ihm die Arbeit erleichterten. Leider können wir aber

[1]) Passavant a. a. O. las hier noch die Buchstaben R. E., die ich eben so wenig gesehen habe wie Dr. Rieckher im Kunstbl. 1843, S. 355. In der Würdigung der Bilder weichen wir alle drei von einander ab.

[2]) Ich habe bei meiner Anwesenheit in Klosterneuburg ungeachtet genauer Betrachtung dieses Bildes Monogramm und Jahreszahl nicht bemerkt, und verdanke sie ebenfalls der Mittheilung des Herrn Camesina. — Die Jahreszahl 1446 ist auch insofern merkwürdig, weil ein sehr entschiedener Einfluss Eyckischer Schule hier mit frühestem Datum auftritt. [Ob bei diesen auffallenden Angaben eines Dritten nicht vielleicht ein Irrthum obwaltet, müssen wir dahingestellt sein lassen, da eine Controle nicht mehr möglich war.] D. H.

von diesen, deren Zahl bei seiner langen künstlerischen Wirksamkeit nicht klein sein dürfte, kein erhebliches Werk aufweisen, und müssen mit der Erwähnung dieses ausgezeichneten Meisters unsern Bericht über die österreichische Schule schliessen.

Ernst Förster beschenkt sie zwar noch mit dem herrlichen Hieronymusaltar von 1511, der im Belvedere ohne Zweifel mit Unrecht den Namen des Wolgemut führt (Gesch. d. D. K. II, 265 und Denkm. d. Malerei Bd. VI); allein da sein Vorfinden in der Wiener Gallerie unmöglich zu solchem Schlusse berechtigt, weiss ich auch nicht den kleinsten Grund für diese Annahme.

Der Meister dieses Werkes ist wahrscheinlich, wie Landschaft und Colorit vermuthen lassen, niederrheinischen Ursprungs, aber er hat auch von Dürer gelernt, ist also ein Eklektiker, dessen Heimath sich schwer errathen lässt. Es ist zu beklagen, aber wir müssen uns bescheiden, dass wir auch von diesem ausgezeichneten Künstler nichts Näheres wissen. Allerdings finden wir dann noch in Oesterreich zahlreiche Bilder, aber sie tragen sämmtlich das Gepräge anderer Schulen. Dies gilt schon von den vier Bildern auf Goldgrund, Flügeln eines nicht mehr vorhandenen Altars in der Dorfkirche zu Grossgmain bei Salzburg mit der Darbringung im Tempel, dem Jesusknaben im Tempel lehrend, der Ausgiessung des heil. Geistes und dem Tode Mariä vom Jahre 1499, welche man fälschlich dem Bartholomäus Zeitblom zuschreibt[1], und die hier ganz isolirt stehen. In Tyrol gehören zu den bedeutendsten Werken die 24 Temperagemälde des Kreuzganges im Franciscanerkloster zu Schwaz, von denen 22 die Passion des Herrn mit der Ausgiessung des heil. Geistes, der Trennung der Apostel und dem Weltgerichte auf grossen Wandflächen, 2 an den durchbrochenen Wänden Scenen aus dem Leben des heil. Franz darstellen. Sie tragen verschiedene Jahreszahlen von 1516 bis 1528 und zeigen im Ganzen den Styl der Schule Dürer's. Wahrscheinlich stammen sie grösstentheils von einem gewissen Caspar Rosenthaler aus Nürnberg her, der von 1511 bis zu seinem Tode 1542 in dem damals durch seine Bergwerke aufblühenden Städtchen Schwaz, jedoch nicht wie man geglaubt hat als Mönch, sondern als Baumeister und Maler lebte. Ausser ihm scheinen zwei seiner Brüder

---

[1]) Petzold im D. K.-Bl. 1852, S. 72. Er nennt sie „Temperabilder", was zu bezweifeln ist. Der jetzt in der Stiftskirche auf dem Nonnberge zu Salzburg befindliche, aus Scheffau stammende Altar (Jahrb. d. k. k. C. C. Bd. II, S. 33 und Tafel III) ist jedenfalls 20—30 Jahre jünger und lässt sich noch weniger einer alten einheimischen Schule zuschreiben.

und ein Pater Wilhelm aus Schwaben dabei mitgewirkt zu haben[1]. Auf vier Flügeln, beiderseits bemalt mit Scenen aus dem Leben der

Fig. 49.

Gruppe aus einer Kreuzigung zu Klosterneuburg bei Wien.

Maria und der Passion, welche, aus der Karthause zu Agsbach stammend, sich jetzt im Stifte Herzogenburg befinden, nennt sich mit der

[1] Vgl. darüber Mitth. VIII. S. 110 und Kunstbl. 1844 S. 121.

Jahreszahl 1501 der Maler Georg Prew von Augsburg, ein in der Manier Burgkmair's schulmässig malender Meister, der durch ein Schlachtenbild in der alten Pinakothek zu München bekannt ist und der vielleicht längere Zeit in Oesterreich arbeitete, da auch ein Bild in Lilienfeld von ihm zu sein scheint[1]. Das kolossale Altarwerk in Hallstadt in Oberösterreich, auf dem sich der Meister Leonard Astl nennt, folgt dagegen entschieden fränkischem Style, und hat namentlich Motive aus Albrecht Dürer's Leben der Maria aufgenommen[2], und die Durchwanderung des niederösterreichischen Kreises ob dem Wiener Walde ergab dem kunstverständigen Auge v. Sacken's, dass die vorhandenen Ueberreste der Malerei und Bildschnitzerei bald einen Anschluss an die Nürnberger, noch häufiger an die schwäbischen Schulen zeigten und der ausgeprägte gemeinsame Charakter einer specifisch österreichischen Schule an ihnen nicht herauszufinden sei[3]. Es versteht sich, dass dies Urtheil vielleicht bei näherer vergleichender Prüfung einzelner Gemälde eine Beschränkung erhalten wird und dass es jedenfalls sich zunächst nur auf das engbegrenzte Gebiet jener Wanderung bezieht. Allein im Wesentlichen führt doch die Zusammenstellung sämmtlicher Thatsachen, die wir betrachtet haben, fast zu demselben Resultat. Wir finden unter den österreichischen Meistern eine grosse Regsamkeit und Empfänglichkeit, sie eignen sich das Fremde leicht an; Anklänge der Eyck'schen Schule zeigen sich schon 1446 (?), italienische Studien früher als in irgend einer andern deutschen Gegend. Auch fehlt es nicht an Kräften. Michael Pacher ist ein hervorragender Künstler, der Wiener Meister R. F. von 1491 energisch und nicht ohne Verdienst, Rueland ein feines, harmonisch durchbildetes Talent und einige andere, deren Namen wir nicht wissen, werden ihnen an die Seite gestellt werden können. Aber alle diese Meister sind verschieden, sie haben nicht, wie es bei andern, besonders städtischen Schulen der Fall ist, eine durch die Natur der Verhältnisse gegebene Verwandtschaft, und keiner von ihnen ist so glücklich, den rechten, der Anlage seiner Landsleute zusagenden Ton zu treffen und so eine bleibende Kunstweise von fest ausgeprägtem Charakter zu begründen. Man kann bei ihnen leise Spuren provinzieller Eigenthümlichkeit wahrnehmen und in diesem Sinne von einer österreichischen Schule sprechen, aber sie erstarkte nicht in sich, erlangte nicht, wie die fränkische und schwäbische, durch

---

[1]) v. Sacken im Jahrbuche II, 144 und 120.

[2]) v. Sacken in den Mitth. III., 21, mit Abbild.

[3]) Im Jahrbuche II, 104.

fortdauerndes gleichartiges Streben eine feste Ausbildung und erlag daher diesen anderen Schulen, sobald sie zum Ziele gelangt waren und über ihre localen Grenzen hinaus Propaganda machten.

In der Regel ist die Mischung der Bevölkerung aus slavischen und deutschen Stämmen der Kunst nachtheilig gewesen: in Schlesien[1]) war sie es nicht in dem Grade, wie sonst, weil die Deutschen hier mit einem weniger kunstlosen slavischen Stamme, mit den Böhmen, in Berührung kamen und vielleicht gerade durch den Wetteifer mit diesen zur eigenen Begünstigung der Kunst angereizt wurden. Schon im XIV. Jahrhundert, wo sich unter der Herrschaft Carl's IV. böhmischer Einfluss in der Architektur und in der Malerei geltend machte, finden wir daher Spuren der Hinneigung zu anderen rein deutschen Schulen[2]), die dann späterhin noch mehr zunahm und ein ziemlich reges Kunststreben hervorrief. Wenigstens kann man dies von Breslau behaupten, einer rein deutschen Stadt, die gerade um diese Zeit durch ihre sich weithin über den ganzen Osten von Europa erstreckenden Handelsbeziehungen zu so bedeutender Macht gelangte, dass sie ihre Privilegien im offenen Kampfe gegen ihre slavischen Fürsten behaupten konnte, und dabei, indem sie zugleich den hussitischen Böhmen gegenüber die Sache der Kirche vertrat, zwiefache Beweggründe zur Begünstigung deutscher kirchlicher Kunst hatte.

Der Aufzählung noch erhaltener schlesischer Kunstwerke muss ich

---

[1]) Die älteren voluminösen Arbeiten über schlesische Alterthümer von Büsching u. A. sind fast unbrauchbar, empfehlenswerth dagegen die (zum Theil als Schulprogramme oder in der Zeitschr. f. Gesch. u. Alterth. Schlesiens abgedruckten) Schriften des fleissigen und umsichtigen Localforschers Dr. H. Luchs zu Breslau. Ueber einige mittelalt. Kunstdenkmäler von Breslau, 1855; Romanische u. gothische Stylproben aus Breslau und Trebnitz, 1859; Breslau, ein Führer durch die Stadt, 2. Aufl. 1858; Die Denkmäler der St. Elisabethkirche zu Breslau, 1860. Bildende Künstler in Schlesien nach Namen und Monogrammen, Br. 1863. Die ehemalige kaiserliche Burg in Breslau, Br. 1863.

[2]) Eine Pietà (Maria mit der Christusleiche), etwa zwei Drittel der Lebensgrösse, in gebranntem Thon, im Museum des Vereins für schles. Alterth. zu Br. Nr. 196 d. Kat., von der sich eine etwas grössere Wiederholung in der Sandkirche befindet, ist ein ausgezeichnetes Werk im Style der Kölner Schule vom Ende des XIV. Jahrhunderts. Eine etwas spätere Alabastergruppe der drei Marien im K. Museum daselbst (im VI. Bande von E. Förster's Denkmalen abgebildet) weist eher nach Oberdeutschland hin.

die Nachricht von einer untergegangenen, aber durch ihren Gegenstand sehr interessanten Malerei vorausschicken, die wir der ungewöhnlichen Genauigkeit einer Urkunde vom Jahre 1420 verdanken. Sie enthält einen Protest der damals hier am Hoflager Kaiser Sigismunds sich aufhaltenden polnischen Gesandten gegen einen in Sachen der Krone Polens gegen den Deutschen Orden erlassenen Urtheilsspruch, und der Verfasser der Urkunde hat es nicht unterlassen, wahrscheinlich um die Rechtzeitigkeit der Berufung festzustellen [?], den Ort mit ungewöhnlicher Genauigkeit zu bezeichnen, nämlich als dasjenige Zimmer im Königl. Palaste zu Breslau, welches mit verschiedenen Geschichten des Königs Nabochodenazar und anderen Gegenständen ausgemalt sei[1]. Wie alt diese Malerei damals gewesen, wissen wir freilich nicht, und es ist nicht unwahrscheinlich, dass sie schon von dem prachtliebenden und ernsten Karl IV. herstammte, der sich damit eine Mahnung an die Vergänglichkeit irdischer Grösse und irdischen Genusses geben wollen. Aber es ist begreiflich, dass dies königliche Beispiel und die Anwesenheit dazu geeigneter Künstler zur Erweckung der Kunstliebe auch bei den reichen Kaufherren von Breslau beitragen musste.

Das älteste erhaltene und datirte Denkmal des XV. Jahrhunderts ist ein grosser, aber ganz aus Gemälden bestehender und mit der Jahreszahl 1447 bezeichneter, der St. Barbarakirche gehöriger Altar, von dem jedoch nur die mittelste Tafel in dieser Kirche, alles Uebrige in dem Vereinsmuseum (Nr. 324—329) bewahrt wird. Jene Tafel enthält die heilige Barbara nebst zwei stehenden Heiligen, während die Flügel in zwei Reihen je sechs Geschichten aus ihrer Legende darstellen. Nach dem Schlusse derselben sah man auf ihrer Rückseite, also in der Mitte, zwei Bilder von der Höhe des ganzen Altars, Kreuzigung und Kreuzabnahme, daneben, aber in halber Grösse, je vier Bilder, auf der einen Seite die vorhergehenden Momente von dem Gebete am Oelberge an, auf der andern die nachfolgenden bis zur Himmelfahrt, nach dem Schlusse dieser äusseren Flügel endlich die grossen Gestalten Christi und der Jungfrau, jener im rothen Gewande, mit Krone und Weltkugel, die Rechte segnend erhoben, Maria im blauen Kleide und weissen Mantel, mit gefalteten Händen zu ihm gewendet. Der Grund besteht hier in einem Teppich mit roth in roth gleichsam hineingewirkten Engeln, bei den innersten

---

[1]) . . . . , in civitate Wratislaviensi et in domo Regali ibidem ac in cubiculo domus ejusdem variis historiis de rege Nabochodenazar ac aliis diversis materiis depicta. Vgl. Luchs, die ehem. kais. Burg, S. 7.

Bildern ist er gemusterter, bei den andern einfacher Goldgrund. Die Farbe ist Tempera, doch mit Lasuren, und die Behandlung mehr naturalistisch, als im Sinne der idealen Schule. Die historischen Compositionen sind figurenreich, gedrängt und nicht ohne neue Gedanken; so ist bei der Auferstehung Christi die Platte, welche das einem Sarkophage ähnliche Grab deckt, noch fest aufliegend und durch mehrere deutliche Siegel verschlossen, so dass Christus, dessen rechter Fuss schon den Boden berührt, durch den unverletzten Stein aufsteigend gedacht ist; das Gewand bedeckt die Stelle, wo der linke Fuss so eben hervorgehen müsste, und verhüllt also den Hergang des Wunders, das wir an seinen Folgen erkennen. Die Körper Christi und der beiden Schächer sind sehr roh behandelt, aber die Nebenfiguren besser, ziemlich ausdrucksvoll und belebt, und unter ihnen mehrere, welche in Tracht und Gesichtsbildung slavischen Charakter tragen. Auch den grossen Dimensionen der Aussenseite zeigt sich der Meister völlig gewachsen, die Gesichter sind kräftig modellirt, die Hände sehr ausgeführt, die Farbe ist kräftig und harmonisch. Maria, mit langem Haare und gesenktem Blicke, ist würdig und anmuthig, Christus dagegen, mit dicker Nase und grossen Augen, erinnert noch an böhmische Schule. Während also diese noch nachwirkt und dadurch den einheimischen Ursprung des Malers ausser Zweifel setzt, deuten andere Züge in der Gruppirung, Farbenbehandlung und Gewandung auf einen Einfluss der Eyck'schen Schule oder doch auf einen derselben verwandten Naturalismus. Namentlich zeigt sich dies an dem grossen Bilde der Jungfrau und an dem Faltenwurfe ihres dem Boden aufliegenden weissen Mantels. Auf einem Streifen am Kleide eines Kriegsknechtes auf der Gefangennehmung kommen fingirte Buchstaben vor, welche auf einer Vera Icon dieses Museums (Nr. 332) sich wiederholen. Dieselbe scheint also demselben Meister anzugehören, ist aber vollendeter, im Christuskopfe voller Empfindung, in den Engelchen, welche das Tuch halten, sehr lieblich. Das nächste datirte und nur um wenige Jahre spätere Werk besteht zwar nur in farblosen Federzeichnungen einer in der Universitätsbibliothek zu Breslau bewahrten Handschrift mit der Legende der heiligen Hedwig, ist aber an sich und durch manche Nebenumstände sehr interessant. Zunächst, weil wir dadurch ein so vollständiges Beispiel mittelalterlicher Kunsttradition erhalten, wie es kaum ein zweites Mal vorkommen möchte. Peter Freytag aus Brieg, Vierdungsschreiber, d. h. Erheber einer kleinen städtischen Abgabe, zu Breslau, der sich in der ausführlichen Inschrift vom Jahre 1451 zwar nur als Schreiber nennt, aber nach den dabei referirten näheren Umständen unzweifel-

haft auch der Zeichner ist, hat die Motive seiner Bilder nicht geradezu erfunden, sondern, wie wir jetzt wissen, einer Handschrift von 1353 entlehnt, aber mannigfach im Geiste der neueren Zeit belebt, und seine Blätter haben dann wieder einer grossen Tafel mit 32 Darstellungen aus derselben Legende, die bald darauf in St. Bernardin zu Breslau gestiftet wurde und noch erhalten ist, und endlich noch nach einem halben Jahrhundert den Holzschnitten eines im J. 1504 gedruckten Werkes zum Vorbilde gedient[1]. Freytag's Zeichnungen, obgleich, wie gesagt, naturalistisch belebt, stehen doch dem Altar von 1447 insofern nach, als sie in der Zeichnung und in Bewegungen noch mehr dem idealen Style anhängen, und in noch höherem Grade gilt dies von jener Tafel, welche noch ganz den Schwung der Linie, aber auch die unbestimmte Charakteristik, die flache und weiche Modellirung jenes älteren Styles hat.

Mehr als ein Decennium vergeht demnächst, ehe wir weitere Fortschritte der Kunst nachweisen können, dann aber entdecken wir eine so nahe Beziehung zur flandrischen Schule, wie sie in dieser entlegenen Gegend nicht zu erwarten war. Das Denkmal, welches dies beweist, ist ein jetzt in der Sacristei des Domes befindlicher Flügelaltar, der zufolge einer zwar etwas spätern, aber völlig glaubhaften Inschrift im Jahre 1468 von dem Dr. Paulus von Wartenberg

---

[1] Vgl. darüber Dr. H. Luchs, Die Bilder der Hedwigslegende, Breslau 1861, mit 25 Holzschnitten. Schon das Vorbild der Freytag'schen Zeichnungen ist interessant; es ist eine jetzt im Kloster Schlackenwerth in Böhmen bewahrte lateinische Handschrift derselben Legende, deren Urheber sich darin mit der Jahreszahl 1353 als Nicolaus Pruzie (Prussiae) foris civitatem Lybin (d. i. Lüben in Schlesien) nennt, der erste preussische Künstler. Die Bilder dieses Codex sind von Adolf v. Wolfscron, Wien 1846, Fol., publicirt. Die Inschrift von 1451 giebt eine ausführliche Geschichte; sie erzählt, dass der Text auf Bitte des Erbarn Mannes Anton Hornyng, Bürgers zu Breslau, aus dem Lateinischen ins Deutsche übersetzt und so am 22. Febr. 1451 beendet, „in der Meinung, dass derselbe erbare Antonius Hornyng es solle lassen fürbas getreulich und kostlich schreiben, was denn im Auftrage desselben durch seinen dienstwilligen Diener Petrus Freytag am Donnerstage nach Mariä Assumtion (19. Aug.) desselben Jahres geschehen sei". Man kann hiernach nicht zweifeln, dass dieses „kostliche" Schreiben auch die Zeichnungen umfasste. Dass die Tafel in St. Bernardin nicht das Vorbild dieser Zeichnungen, sondern mit ihrer Benutzung entstanden ist, weist Dr. Luchs überzeugend nach, und augenscheinlich sind auch die Holzschnitte der im J. 1504 bei Conrad Baumgarthen in Breslau gedruckten Hedwigslegende im Wesentlichen Nachahmungen der Handschrift von 1451. Ueber diese Handschrift und die Hedwigstafel hatte übrigens schon früher Büsching mit gewohnter Ueberschätzung der schlesischen Kunstleistungen geschrieben, worüber Fiorillo a. a. O., I, 153 berichtet.

gestiftet ist[1]). Der Gegenstand ist sehr einfach. Auf der Mitteltafel Christus am Kreuze zwischen Maria und Johannes und daneben der Stifter in seiner Domherrentracht knieend, auf den Flügeln St. Johannes der Täufer und St. Vincentius in Bischofstracht, alles dies auf Goldgrund, auf den Aussenseiten der Flügel aber die Verkündigung, auf jeder der Tafeln eine der beiden Figuren, obgleich der zwischen ihnen mit seinen Verzierungen durchgeführte Rahmen sie trennt. Dies Aussenbild nun zeigt deutlich flandrischen Einfluss; das jungfräuliche Zimmer, welches ungeachtet des höchst beschränkten Raumes einen Sessel, das beliebte Wandschränkchen mit einer Flasche, einem Deckelgefäss und einem Leuchter mit halb niedergebrannter Wachskerze, dann das Fenster mit dem Blumentopf und mit landschaftlicher Aussicht enthält, dann aber noch mehr die Gestalten lassen daran nicht zweifeln, und der Erzengel mit dem Lockenhaupt, der Perlenkrone und der glänzenden Edelsteinagraffe an seinem Mantel hat sogar die bestimmteste Aehnlichkeit mit dem auf der Verkündigung des Roger van der Weyden zu München, so dass man ein Schulverhältniss zu diesem Meister annehmen möchte. Die inneren Bilder sind von mehr statuarischer Haltung und auf Goldgrund gemalt. Der Körper des Heilandes ist mager, aber correct und würdig, der Kopf höchst ausdrucksvoll, die schmerzerfüllte Mutter von ergreifender Innigkeit, und selbst in den kleinen Köpfen der Engel die Trauer mit lebendigster Wärme und Mannichfaltigkeit ausgesprochen. Unter den übrigen Gestalten ist der heilige Vincentius durch würdevollen Ernst ausgezeichnet. Einzelnes, z. B. die magern und langen Finger, und in der Technik die bestimmte Zeichnung der Umrisse, erinnert noch an den älteren Styl, aber die kleinen Engel in schwarzblauen Gewändern, welche klagend oder das Blut der Wunden in Kelchen auffangend den Kreuzesstamm umschweben, sind gerade solche, wie sie Roger anzubringen liebt, und auch sonst sind, namentlich in den naturwahren Bewegungen, in der Gewandbehandlung, im Porträtkopf des Stifters, zahlreiche Anklänge

---

[1]) Ueber diesem Bilde und mit ihm verbunden ist nämlich eine Tafel mit einem an sich unbedeutenden, halbkreisförmig geschlossenen Gemälde, eine heilige Familie nebst einem andern Stifter mit folgender Inschrift: Hanc quam olim Doctor Petrus de Wartenberg suo ere (aere) tabellam erexit 1468 nunc Doctor Ioannes Schuttinhofer Canonicus adaugere fecit 1512. Theils wegen der Nähe der Zeit, theils wegen der verwandtschaftlichen oder freundschaftlichen Beziehungen, welche diese Verbindung der Denktafeln vermuthen lässt, ist das Zeugniss vollkommen glaubhaft, auch stimmt der Styl des Bildes völlig damit überein. Vgl. Luchs, Stylproben, S. 32, wo auch eine kleine Abbildung des Erzengels gegeben.

an Eyck'sche Schule vorhanden. Dieser Porträtkopf beweist denn auch, dass das Bild nicht etwa von ausserhalb gekommen, sondern hier gemalt ist, und die erwähnten Eigenthümlichkeiten lassen schliessen, dass der unbekannte Meister, obgleich er in Flandern gewesen, ein Deutscher war.

Noch stärker zeigt sich flandrischer Einfluss auf einem grossen Altarwerke, von dem wir freilich nur Fragmente besitzen und nur wissen, dass sie in Breslau vorgefunden sind, ohne auch nur die Kirche namhaft machen zu können, aus der sie stammen. Die meisten dieser Fragmente befanden sich, sorgfältig restaurirt, in der Sammlung des Herrn Wilhelm Ranke zu Berlin[1]) [vor mehreren Jahren von R. Lepke versteigert], ein einziges, ohne Herstellung, wird in dem Königlichen Museum zu Breslau bewahrt. Eine Tafel, die Kreuzabnahme, fast neun Fuss hoch und vier Fuss vier Zoll breit, ist ganz erhalten, von der entsprechenden Tafel mit der Kreuzigung nur der obere Theil, nämlich der Christuskörper mit den Köpfen der Umstehenden und der Landschaft, von dem muthmasslichen Mittelbilde aber sind nur zwei Figuren gerettet, Joseph und Maria, jener mit einem Taubenpaare in der Hand, also im Augenblicke der Darbringung. Die Aussenbilder, St. Hieronymus und Vincenz Ferrerius, sind auf dunklem Grunde gemalt. Flandrische Schule ist hier überall unverkennbar. Die reiche, bergige, von Wasser, Baumgruppen und historischen Episoden belebte Landschaft, wenn auch mit goldenem Himmel, die Anordnung und Gruppirung, die leuchtende, kräftige und harmonische Farbe lassen an derselben nicht zweifeln. Einzelne Figuren weisen sehr speciell auf Roger van der Weyden hin: der greise Joseph auf der Darbringung, der schüchtern und demüthig eben die Kapuze von seinem Kopfe zurückschieben will, dann zwei ruhig sprechende Männer hinter Johannes auf der Kreuzabnahme erinnern an bestimmte Gestalten seiner Bilder, der Kopf und Oberkörper des eben verschiedenen Heilandes auf der Kreuzigung sind völlig von dem auf den sieben Sacramenten in Antwerpen entlehnt. Auch zeigt Alles die Hand eines sehr durchbildeten Künstlers, wie die Farbe, sind auch die Modellirung und die Zeichnung vortrefflich, selbst so schwierige Stellungen und Lagen, wie die des Mannes auf der Leiter und des herabgesenkten Christuskörpers in der Kreuzabnahme, sind mit der

---

[1]) Wilhelm Ranke's alte christliche Bilder, photographisch dargestellt. Drei Hefte, Berlin 1861 u. ff. im Selbstverlag. Die Photographien bleiben in manchen Beziehungen weit hinter der Schönheit der Originale zurück.

grössten Freiheit und Sicherheit ausgeführt. Die Frauen sind zum Theil von grosser Schönheit und durchweg mild und anmuthig, die Männer individuell, alle Gestalten sehr sprechend und ausdrucksvoll, auch die Details, z. B. die Schädel und Todtengebeine am Fusse des Kreuzes, genau und mit voller Naturwahrheit ausgeführt. Dennoch ist weder Roger selbst, noch überhaupt ein flandrischer Meister der Urheber dieses Bildes. Schon die Farbe ist dunkler gehalten, als bei ihm, und der Typus der Frauen erinnert an schwäbische Bilder. Johannes der Evangelist hat den Lockenkopf, mit dem man ihn in Deutschland um diese Zeit darstellte, während er auf den flandrischen Bildern etwas älter und mit schlichtem Haare erscheint, und die heftige Bewegung, mit der er sich auf die Leiter schwingt, um die Füsse des Leichnams zu fassen, entfernt sich sehr weit von der ruhigen Haltung, die Roger auch bei solchen Gegenständen beobachtet. Auch andere Züge, namentlich die Gewandbehandlung, lassen nicht zweifeln, dass wir es hier mit einem Deutschen zu thun haben, der aber in Flandern selbst gearbeitet und von Roger mittelbar oder unmittelbar gelernt hat. Da wir denselben Meister an keinem andern Orte wiederfinden, dürfen wir annehmen, dass er (wenn er auch, wie man vermuthen könnte, ein Oberdeutscher, aus Schwaben oder dem Elsass war) doch diese Bilder in Breslau gemalt hat; ob er aber mit dem Meister jener Votivtafel von 1468 identisch ist, muss dahingestellt bleiben, da die Aehnlichkeit beider Werke nicht schlagend, andrerseits aber auch die Anwesenheit zweier in Flandern gebildeter Künstler nicht wahrscheinlich ist[1].

Andere Werke, welche eine so unmittelbare Beziehung zu jener epochemachenden Schule haben, weiss ich nicht nachzuweisen; vielmehr machen sich nun auch andere deutsche Schulen, theils böhmische, theils fränkische, vielleicht auch die in Krakau durch Veit Stoss gestiftete Schule[2]), neben einander, oder in einer bei wandernden Künstlern leicht erklärbaren Stylmischung geltend. Zu den bessern Werken dieser Art gehört der vom Jahre 1476 datirte Altar der Goldschläger-Innung in St. Maria Magdalena[3]), an welchem besonders die Gestalten der Flügelbilder, Maria und Laurentius, Johannes der

---

[1]) Herr Ranke schliesst die Identität beider Meister aus der grossen Uebereinstimmung der einen, die griechische Inschrift auf der Tafel am Kreuze repräsentirenden Zeile auf beiden Bildern, was näherer Prüfung unterliegt.

[2]) Wie dies Alwin Schultz in den Mitth. VII, 292 annimmt, was indessen noch näherer Untersuchung bedarf.

[3]) Luchs, Breslau, S. 25, und Alwin Schultz a. a. O.

Täufer und Bartholomäus, von grosser Schönheit und individuellem Ausdrucke sind.

Ein bedeutendes Kunstwerk ist sodann der Marienaltar in der Elisabethkirche, der schon wegen seines reichen Inhalts und des schlanken architektonischen Aufbaues Beachtung verdient[1]. In fünf Stockwerken erhebt er sich; unten die Predella mit sechs Büsten verschiedener Heiligen, dann der Schrein, durch gothische Glieder in vier Nischen mit je einer lebensgrossen Gestalt getheilt, auf den Seiten Johannes der Täufer und die heilige Hedwig, in der Mitte die Verkündigung in der seltsamen, aber noch einige Male vorkommenden Weise, dass der Engel das Hüfthorn bläst und das Einhorn sich im Schoosse der Jungfrau birgt[2]; dann darüber in einem zweiten kleineren Schreine die gekrönte Maria, zwischen Gott Vater und Christus thronend, demnächst als viertes Stockwerk die lebensgrosse Himmelskönigin mit dem Kinde, und endlich ganz oben zwei Engel. Auch die Innenbilder der Flügel sind Reliefs, die Geburt Christi und andere Momente seiner Kindheit und den Tod der Maria darstellend. Nach dem Schlusse dieser ersten Flügel sieht man acht Gemälde, wiederum aus dem Leben der Maria, von ihrem frühen Aufsteigen zum Tempel bis zur Ausgiessung des heiligen Geistes, sonderbarerweise nicht einmal in chronologischer Folge, darunter zwei ungewöhnliche. Auf dem einen arbeitet der Christusknabe, der im vorhergehenden Bilde im Tempel lehrend gezeigt war, an der Hobelbank, in kindlichem Gehorsam, während die Mutter, gekrönt zwar, doch spinnend, mit dem drohend aufgehobenen Finger ihn in Zucht zu halten scheint; also eine stark betonte Mahnung zu kindlicher Unterwerfung. Dem andern liegt zwar die Legende von dem Aufenthalte der jungen Maria im Tempel zu Grunde: in einer gothischen Kirche kniet sie betend in dem mit goldnen Aehren bestickten dunkelgrünen Kleide, das wir schon im Oesterreichischen fanden. Allein hinter ihr kniet dann auch die zahlreiche Familie des Stifters, fünf Männer und vier Frauen, welche, dies Gebet für sich benutzend, sie anrufen: „Ora pro nobis, sancta dei genitrix Maria". Endlich nach dem Schlusse der äusseren Flügel zeigen sich wieder vier Bilder, aber aus der Passionsgeschichte, diese sowie die Pfingstscene von der Hand von Gehülfen, roher oder weichlicher. Das ganze Werk ist 7 Fuss breit und über 25 Fuss hoch und thürmt sich in

---

[1] Dr. Luchs, Die Elisabethkirche, S. 117—131.

[2] Ueber ähnliche Darstellungen Otte, Kunstarchäologie, der auf die N. Mitth. des Thür. Sächs. Vereins V, 1, 111—121 verweist.

schöner, schlanker Gestalt empor; die Zahl der einzelnen Abtheilungen oder Bilder beläuft sich auf 35 und das Meiste darunter scheint von der Hand desselben Meisters. Der Einfluss der flandrischen Schule ist in den sehr ausgeführten Landschaften und Perspectiven, sowie in anderen Zügen sehr deutlich, aber deutet nicht auf unmittelbare Beziehungen, und die edeln, stylvollen Formen der Bilder und besonders des Schnitzwerks erinnern mehr an fränkische Schule.

Ueberhaupt scheint diese in den letzten Decennien des XV. Jahrhunderts einen überwiegenden Einfluss zu gewinnen. Dies beweist, ausser vielen anderen unbedeutenderen Schnitzwerken oder Altären, der ebenfalls in der Elisabethkirche befindliche grosse, mit Schnitzwerk, Reliefs und Gemälden reich ausgestattete Altar der Familie Prockendorf, der zwar von sehr verschiedenen Händen gearbeitet und im Ganzen geringer, doch Verwandtschaft mit dem Marienaltar zeigt[1]), das Goldgrundgemälde des Weltrichters von 1488 in St. Barbara, und endlich ein etwas jüngeres und höchst ausgezeichnetes Altarwerk in dem durchweg aus Bildern schlesischer Kirchen gebildeten Kgl. Museum zu Breslau, dessen ursprünglichen Standort man nicht kennt. Der Schrein enthält in reicher Vergoldung und feiner, jetzt sorgsam hergestellter Färbung die Himmelskönigin mit dem Kinde nebst einigen Engeln und knieenden Gestalten, und zwar auf der einen Seite die Vertreter der Kirche: Papst, Cardinal, Bischof und Abt, auf der andern die der Laienwelt: Kaiser, König, Herzog und Ritter, alles fast freistehende Figuren mit noch etwas alterthümlicher Gewandbehandlung, und auf den Flügeln in Reliefs die wohlgeordneten und anmuthigen Compositionen der Verkündigung und Anbetung der Könige, Geburt und Präsentation. Beim Schlusse dieser Flügel zeigen sich auf ihrer Rückseite und auf den äusseren Flügeln vier hohe und schlanke Gemälde auf Goldgrund, jedes mit einer der heiligen Familien und zwar immer in der Anordnung, dass die Frauen mit den Kindern im Vorgrunde sitzen, während die Männer hinter einer Mauerbrüstung erscheinen. Alle sind sehr gut in den beschränkten Raum eingefügt und überhaupt von gleich vortrefflicher Composition, dagegen ist die Ausführung der beiden Seitenbilder roher und offenbar von Schülerhand, während die beiden Rückseiten der innern Flügel in jeder Beziehung, in der einfachen Gewandung, der vortrefflichen Modellirung, der Anmuth und Schönheit in den durchweg deutschen Zügen der Gestalten, ebenso wie jene Reliefs, zu den edelsten Erzeugnissen der

[1]) Dr. Luchs, Die Elisabethkirche, S. 86, und Mitth. VII, 295.

deutschen Kunst des XV. Jahrhunderts gehören[1]). Auf der bei dem Schlusse dieser äusseren Flügel sichtbaren Rückseite ist dann endlich in nicht uninteressanter Composition die Trennung und Verbreitung der Apostel, die man in weiter Landschaft zerstreut sieht, jedoch in roherer, wohl erst dem 16. Jahrhundert angehöriger Ausführung dargestellt.

Im Ganzen sind an den zahlreichen Altären und Epitaphien der Breslauer Kirchen die Schnitzwerke besser als die Malereien, und es ist bemerkenswerth, dass sich an ihnen noch längere Zeit Züge des idealen Styles erhalten, wovon, neben dem eben geschilderten Altarwerke, eine mit der Jahreszahl 1496 bezeichnete, überlebensgrosse Holzstatue der Jungfrau mit dem Kinde, aus der Adalbertskirche stammend, im Vereinsmuseum, ein ausgezeichnetes Beispiel giebt.

Neben diesen feineren Zügen macht sich dann aber oft ein auffallend roher Naturalismus geltend, der so weit geht, dass die Holzstatue des leidenden Christus (offenbar, um sie natürlicher und dadurch noch ergreifender zu machen) eine Perrücke von natürlichem Haar erhalten hat[2]). Indessen kommen dazwischen immer wieder anscheinend aus verschiedenen Gegenden eingewanderte bessere Künstler vor, zu denen derjenige gehört, welcher den von 1508 datirten Stanislaus-Altar in der Goldschlägercapelle in St. Magdalena und wahrscheinlich auch das in derselben Kirche befindliche Relief fertigte, auf welchem St. Lucas im gewölbten und reichlich möblirten Zimmer die Jungfrau malt, während sie als wirthschaftliche Mutter an einem Röckchen für das auf der Erde spielende Christkind näht[3]). Die vollen, gefällig weichen Züge erinnern an schwäbische Schule, während die landschaftlichen oder architektonischen Hintergründe auf den Gemälden des Altarwerkes den nun schon allgemein verbreiteten Einfluss der flandrischen Meister erkennen lassen.

Noch weniger, als in Oesterreich und Schlesien, kam es in Norddeutschland, in Sachsen, den Marken, den Küstenländern, zur Bildung selbstständiger Schulen. Zwar war auch hier jetzt ein erhöhter Kunstbetrieb, zum Theil durch einheimische Meister. Aber,

[1]) Vgl. die jedoch etwas zu glatt und modern ausgefallenen Abbildungen in Förster's Denkmalen, Bd. VI.

[2]) So u. a. an einem von 1492 datirten Altare. Luchs, Die Elisabethkirche, Nr. 102.

[3]) Abbild. in Förster's Denkm., Bd. VI. Vgl. auch Alwin Schultz a. a. O.

während diese, in Folge theils des früheren Zurückbleibens in der Kunst, theils der klimatischen und socialen Verhältnisse dieser Gegend, mehr am Alten hingen und den naturalistischen Empfindungen nicht den kräftigen Ausdruck zu geben vermochten, wie andere Schulen, fanden auch diese Anhänger und Einfluss, so dass oft Werke verschiedener Schulen und Richtungen neben einander aufgestellt wurden und diese Mischung die Bildung festen Kunstgefühls erschwerte. Das hinderte freilich nicht, dass Künstler von bedeutenden Gaben und individuellem Charakter entstanden, aber sie blieben vereinzelt und waren nicht mächtig genug, um ihren Landsleuten bleibend zu imponiren.

Am augenscheinlichsten erkennen wir diesen Hergang in Sachsen. Einen bedeutenden Einfluss hatte hier die benachbarte fränkische Schule. Von den Bildern aus der Dreifaltigkeitskirche in Hof, von den Altären in Zwickau und in der Reglerkirche zu Erfurt, die aus Wolgemut's eigener Werkstatt hervorgegangen zu sein scheinen, haben wir schon gesprochen. Aber auch die Altargemälde der Stadtkirche zu Chemnitz[1]), selbst die in vielen thüringischen und sächsischen Dorfkirchen, der grosse Altar von 1487 zu Neunhofen bei Neustadt a. O., die kleineren zu Preilip und Zeigerheim bei Saalfeld von 1479 und 1498[2]) und mehrere in der aus den Kirchen des Landes zusammengebrachten Sammlung zu Weimar gehören völlig der fränkischen Schule an. Daneben aber finden sich in derselben Sammlung andere, welche die mildere, weniger energische, aber auch weniger zu Uebertreibungen geneigte Auffassung der ältern Epoche mit einzelnen naturalistischen Zügen und mit einer derben Technik verbinden und die Beschauer einigermaassen an westphälische Malereien erinnern. Und dieselbe Richtung haben denn auch die grösseren Altarwerke in der Frauenkirche zu Arnstadt[3]) und in mehreren Kirchen zu Halle, namentlich der Altar von 1488 in St. Ulrich[4]), bei welchen das Schnitzwerk von grosser Schönheit und Würde und bedeutender ist, als die übrigens auch nicht verdienstlose, aber derbe und einfache Malerei. Auch das jetzt im Vaterländischen Museum zu Dresden befindliche s. g. Hungertuch, obgleich aus der damals böhmischen Stadt Zittau stammend, gehört dieser

---

[1]) Waagen, K. W. u. W. in D., I, 24.

[2]) Bernhard Stark in der zu Jena erscheinenden Zeitschrift des thür. Alterthumsvereins, 1858, S. 357 ff., und Derselbe in den N. Mitth. des thüring.-sächs. Vereins, Bd. VIII, S. 109 u. 120.

[3]) Schorn im Kunstbl., 1836, S. 13.

[4]) Kugler, kl. Schr., II, 31.

sächsischen Kunstweise an. Das umfangreiche Werk, welches von einem Bürger dieser Stadt im Jahre 1472 zum Andenken an eine Hungersnoth gestiftet und, weil zum Aufhängen während der Passionszeit bestimmt, auf Leinwand in Leimfarben gemalt ist, enthält in 108 Bildern die ganze Heilsgeschichte alten und neuen Testaments mit liebenswürdiger Naivetät und Schönheitsgefühl dargestellt, aber zugleich in einem so alterthümlichen Style, dass man an die ältere kölnische Schule erinnert wird[1]. Selbst die Wandgemälde im Kreuzgange des ehem. Dominicanerklosters, jetzigen Paulinum[2] zu Leipzig, obgleich zufolge der Costüme und der erstrebten dramatischen Lebendigkeit erst gegen Ende des 15. Jahrhunderts entstanden, haben noch in vielen Beziehungen einen alterthümlichen Charakter.

Dagegen lernen wir auf einem Flügelbilde des Domes zu Meissen, das etwa um 1480 entstanden sein mag, einen deutschen Künstler ersten Ranges kennen, der augenscheinlich flandrische Kunst studirt, aber sich ihr keineswegs, wie etwa Friedrich Herlen[3], unbedingt hingegeben, sondern selbstständig nach etwas Höherem gestrebt hat. Die Mitteltafel enthält die Anbetung der Könige, aber in sehr eigenthümlicher Auffassung, bloss Maria mit dem Kinde und vor ihr, theils knieend, theils stehend, die drei Magier, aber ohne alles Gefolge; jeder der Flügel zwei Apostel, die beiden Jacobus, der ältere mit Bartholomäus, der jüngere mit Philippus, alles beinahe lebensgrosse Figuren, welche den Raum genügend, aber ohne Ueberladung füllen. Sein Raumgefühl hat sich an den Niederländern gebildet, die Anordnung der Gruppe des Mittelbildes ist der, welche sich bei ihnen findet, verwandt, aber er unterscheidet sich von ihnen dadurch, dass er die Figuren mehr ausbildet, den geistigen Inhalt mehr betont. Das Beiwerk der Geschenke ist daher sehr mässig, die Landschaft, auf die man zwischen hohen Mauern blickt, ziemlich unscheinbar, die Gestalten aber alle höchst sprechend und mit be-

---

[1] Dr. H. W. Schulz, Führer durch das Museum des K. Sächs. Vereins zur Erforschung und Erhaltung vaterländ. Alterthümer etc., Dresden 1852, S. 31. — Passavant in v. Quast, Zeitschrift, I, 244.

[2] Beschreibung und Abbildungen im D. Kunstbl., 1850, S. 388.

[3] Dass Hirt, Reisebemerkungen (1830), S. 22, diesem das Bild zuschreiben will, erklärt sich nur aus einem Mangel an Verständniss altdeutscher Kunst. Die Richtung sowohl, als die Technik beider Meister ist eine ganz andere, wie dies schon Hotho, Gesch. d. deutschen u. niederl. Malerei, II, 230, bemerkt hat. Die Vermuthung Hirt's, dass der knieende, bartlose König, der allerdings augenscheinlich Porträt ist, den Herzog Sigismund von Sachsen darstelle, der 1475 als Bischof von Würzburg starb, scheitert daran, dass die Tracht dieses Königs keineswegs, wie er meinte, eine geistliche ist.

stimmtem Ausdrucke. Selbst die Apostel auf den Flügeln stehen nicht gleichgültig und müssig, sondern schreiten in lebhaftem, ernsten Gespräche der heiligen Scene des Mittelbildes zu. Die Köpfe sind alle höchst individuell, der knieende König mit dem bartlosen, scharf markirten Gesichte und dem neben ihm liegenden Herzogshute offenbar ein Bildniss, wahrscheinlich des Stifters. Selbst Maria kann Porträt sein, dann aber das eines bewusst gewählten Modells, das eine ganz andere Richtung anzeigt, als die Madonnen der Niederländer. Das längliche Oval ihres Gesichts mit dem schlichten, lang herabhängenden Haare ist von edelster Schönheit, milde und demüthig; aber nicht mit jugendlicher Fülle oder mit allgewinnender Freundlichkeit ausgestattet, sondern ernst und strenge. Die Zeichnung ist im Ganzen, mit Ausnahme vielleicht der Gestalt des Mohrenkönigs, correct und sicher, die Farbe warm und kräftig, aber nicht von der reichen harmonischen Mannigfaltigkeit, wie in Flandern, der Faltenwurf sehr würdig und stylvoll, der Ausdruck der Köpfe sprechend. Die Wirkung des Bildes ist höchst bedeutend, einigermaassen verwandt mit Zeitblom's Bildern; es ist derselbe schlichte, tiefe Charakter deutscher Sinnesweise, nur dass der Meister von Meissen den schwäbischen noch in zusammengehaltener geistiger Energie übertrifft. Andere Bilder seiner Hand oder auch nur von augenscheinlichem Schulzusammenhange mit ihm sind nicht bekannt und über seinen Namen fehlt uns jede Andeutung; da er aber sich an keine der anderen deutschen Schulen anschliesst, werden wir die Gegend seines Auftretens auch für seine Heimath halten müssen.

In der Mark Brandenburg sind noch viele Kunstwerke erhalten, bei denen wir aber nicht wissen, ob ihre Meister Einheimische oder Fremde waren. Nur bei einem Kunstzweige, beim Metallguss, scheinen die letzten überwiegend. Auf dem Taufbecken in St. Katharina, von 1421, nennt sich Ludwig Gropengheter, wohnhaft zu Braunschweig, auf dem in der gleichnamigen Kirche zu Brandenburg, von 1440, Pyterich Molner von Erfurt, auf dem von 1435 in der Ulrichskirche zu Halle ein Ludolf von Braunschweig, der aber mit seinem Sohne Heinrich ihn in Magdeburg goss, auf dem in St. Nicolaus zu Osterberg, von 1446, Meister Volker von Mundt, also von Münden oder Minden, und endlich auf dem von 1522 in der Marienkirche zu Salzwedel ein Meister Hans von Köln, aber in Nürnberg wohnhaft. Das untergegangene messingene Taufbecken der Petrikirche zu Berlin hatte Heinrich von Magdeburg im Jahre 1434 gegossen. Indessen scheint es auch hier an einheimischen Meistern nicht ganz gefehlt zu haben, da ein Hermann Bonstede im Jahre

1475 einen Leuchter für die Jacobskirche zu Perleberg, in den Jahren 1487 und 1489 aber Leuchter und Taufe für St. Johann zu Werben goss und also eine lange Zeit in der Mark lebte. Auch der Heinrich Mente, der im Jahre 1508 den Taufstein für St. Stephan zu Tangermünde verfertigte und dabei die etwanigen Kritiker mit einem derben niederdeutschen Spruche nach Hause schickte[1], wird ein Einheimischer gewesen sein, da er keinen auswärtigen Wohnort nennt. Jedenfalls aber lässt die Menge der in farbigem Schnitzwerk und mit Malereien versehenen Altäre auf einheimischen Betrieb dieser Kunstzweige schliessen. Das umfassendste Werk der Wandmalerei in diesen Gegenden ist der erst neuerlich entdeckte und von der Tünche befreite Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin[2]. Er ist zwar nicht ein Kunstwerk von grosser Tiefe, aber eine immerhin erfreuliche Arbeit, mit sicherer Hand gezeichnet, im Ausdrucke verständlich und mit der ruhigen Haltung und der naiven, aber freilich etwas stereotypen Grazie der Malereien auf der Gränze der idealen und naturalistischen Kunst. Da die Trachten übrigens auf die zweite Hälfte des Jahrhunderts hindeuten, haben wir hier wieder einen Beweis von der längeren Erhaltung des älteren Styls in diesen Gegenden. Sonst weiss ich von Wandgemälden nur einige Ueberreste in einer kleinen Seitenkapelle der Marienkirche und im Dome zu Stendal zu nennen, welche, zwar übermalt, doch noch die Zeichnung etwa von der Mitte des 15. Jahrhunderts erkennen lassen. An den Altären ist die Malerei durchweg von ziemlich handwerksmässig derber Art, das Schnitzwerk dagegen besser, auch in viel grösserem Umfange angewendet. Einige dieser Werke sind sehr umfassend und prachtvoll ausgestattet; so der Hochaltar der Kirche zu Dambeck, mit Darstellungen aus dem Leben der Maria, welcher laut Inschrift von dem Propst Vredemann zu Salzwedel im Jahre 1474 gestiftet ist, der der Marienkirche zu Seehausen, welcher bei geöffneten Flügeln in der Mitte des Schreines die Kreuzigung mit grosser Figurenzahl, daneben aber, theils im Schrein, theils in den Flügeln, die evangelische Geschichte von der Geburt Johannes des Täufers

---

[1]) Als ein charakteristischer Künstlerspruch mag die Inschrift hier eine Stelle finden: XVc un acht dartu Hinric Mente macete mi † de mi begript of de mine (der mich angreift an dem Meinen), de gha t'hus uñ sie opte sine, vint he daer neen ghebreec, so come to mi en segge wat mi let. S. über die übrigen im Texte genannten Gusswerke Adler, a. a. O., bei den betr. Kirchen, und Fiorillo, II, 207 ff.

[2]) Lübke, Der Todtentanz in der Marienkirche zu Berlin, mit Abbildungen, 1861. Neuere Monographie über dasselbe Denkmal von Th. Prüfer, Berlin 1876.

bis zur Himmelfahrt Christi, in dreissig in drei Reihen geordneten kleinen Abtheilungen enthält[1]), dann der noch reicher ausgestattete der Marienkirche zu Stendal[2]), mit Oelgemälden auf den Flügeln, ein tüchtig handwerkliches Werk, aber ohne grosse künstlerische Bedeutung und wohl erst gegen 1500 entstanden. Kleinere Altäre, wie der der Johanniskirche zu Werben, mit der Assumtion der Maria und Scenen aus ihrem Leben, wahrscheinlich bald nach der Vollendung der Kirche im Jahre 1470 aufgestellt, der in der Klosterkirche zu Arendsee, von ziemlich frühem Style, sind noch in ziemlicher Anzahl erhalten. Der aus Kloster Lehnin stammende jetzige Hochaltar des Domes zu Brandenburg, mit sehr vortrefflichen Oelgemälden, ist schon von 1518 und dieser Zeit entsprechend. Künstlernamen kommen, ausser jenen schon genannten auswärtigen Meistern des Metallgusses, äusserst selten vor und gerade nicht bei den besseren Werken. Denn der Altar mit Schnitzwerk und Flügelbildern aus der Passion in St. Katharina zu Brandenburg, mit der Inschrift Anno MCCCCLXXIII per Gerard. Weger, ist nur eine derbe, handwerksmässige Arbeit, und die Chorstühle in St. Maria zu Stendal, worauf sich Meister Hans Ostwalt im Jahre 1508[3]) nennt, haben nur dadurch ein historisches Interesse, dass darauf Baumäste statt gothischer Glieder vorkommen und also die Entartung der Gothik auch hier schon die äusserste Gränze erreicht hatte. Sehr viel schöner, vielleicht eines der ausgezeichnetsten Schnitzwerke der Mark, ist eine Wand im Rathhause, welche in Eichenholz gearbeitet und mit Fialen und Baldachinen, Statuen und Reliefs aufs Reichste und Zierlichste geschmückt und mit der Jahreszahl 1462 bezeichnet ist. Unter den Malereien der Mark tragen einige Glasgemälde den Preis davon. Namentlich sind in der Johanniter-Ordenskirche zu Werben solche von ausgezeichneter Schönheit erhalten; vor Allem drei im Chorschlusse, welche, wie die Ueberreste der Inschrift ergeben, im Jahre 1467 von dem Kurfürsten Friedrich von Brandenburg gestiftet sind, und von denen das eine theilweise zerstörte den Sündenfall, ein anderes Tod und Krönung Mariä, das dritte aber Maria mit dem Kinde nebst Heiligen und Engeln enthält. Der Einfluss der Eyck'schen Schule, der also um diese Zeit schon bis hier-

---

[1]) Eine Beschreibung dieses Altars bei Danneil, Kirchengeschichte von Salzwedel (1842), S. 28, und Zweiter Jahresbericht des Altmärkischen Vereins, S. 39. Ueber die anderen im Texte erwähnten Kunstwerke giebt Adler bei Beschreibung der betr. Kirchen a. a. O. einige Nachricht.

[2]) Ausführliche Beschreibung des Inhalts bei Büsching, a. a. O., S. 95.

[3]) Anno Domini MVc. en 8; nicht 1501, wie Adler, a. a. O., S. 61, sagt.

her gedrungen war, ist unverkennbar, aber mit Freiheit und feinem Sinne benutzt, so dass diese Glasgemälde durch grossartige Anordnung und Gruppirung, sowie durch Adel und Schönheit der Gestalten und besonders der Köpfe eine hohe Stelle unter den deutschen Kunstwerken dieser Zeit einnehmen[1]).

In Pommern ging die Kunst auf dem Wege weiter, auf dem wir sie schon in der vorigen Epoche fanden. Glasmalereien sind fast gar nicht erhalten, selbstständige Tafelmalereien kommen, selbst als einfache Votivbilder, nur in wenigen Fällen vor und sind schwankenden Styles, bald einen allgemeinen Einfluss der Eyck'schen, bald bestimmteren der flandrischen Schule zeigend. Auch die Flügelbilder der Altäre sind meistens handwerksmässig und ohne feineren Ausdruck[2]). Dagegen blieb das Schnitzwerk auch jetzt noch gesucht und erhielt sich ziemlich auf der Höhe, wie wir diesen Kunstzweig in der vorigen Epoche an dem Altare zu Tribsees fanden. Werke von historisch nachwirkender Bedeutung oder Züge provincieller Eigenthümlichkeit sind indessen nicht nachzuweisen, und ich brauche auf das Einzelne nicht weiter einzugehen, da es in Kugler's fleissiger Arbeit schon gesammelt und geordnet ist. Alle diese zahlreichen Altäre sind übrigens ohne Jahreszahl und Namen, indessen lassen sie an Trachten und einzelnen realistischen Zügen erkennen, dass sich auch hier die Linienführung und die ruhigere, weichere Empfindungsweise der vorigen Epoche noch weit hinein in das 15. und bis an die Gränze des 16. Jahrhunderts erhielt.

In Preussen war es schon damals Sitte, Bildnisse der Hochmeister in Kirchen und anderen Orten anzubringen. Ulrich von Jungingen liess gleich nach seiner Erwählung (1407) das Bildniss seines Bruders und Vorgängers durch Peter, den Maler, anfertigen und im kleinen Remter zu Marienburg, neben den Bildern der früheren Hochmeister, aufhängen, und nach dem Tode des Heinrich Reuss von Plauen wurde es als ein Verstoss gegen die Sitte bemerkt, dass die Stiftung seines Bildes lange ausblieb, bis endlich sein dritter Nachfolger, Martin, Truchsess von Wetzhausen († 1489), ihn und mehrere seiner Vorgänger malen liess und in die Domkirche zu Königsberg stiftete, wo noch sechs solcher Tafeln, wenn auch über-

---

[1]) Vgl. Näheres nebst einer farbigen Abbildung in v. Quast, Zeitschr., II, 33.

[2]) Kugler, Pommersche Kunstgesch. in d. kl. Schr. I, S. 802 ff. Etwas besser als die übrigen scheinen die Gemälde auf einem Altarschreine in der Nicolaikirche zu Stralsund, welche Kugler mit denen des älteren Holbein vergleicht, obgleich sie alterthümlicher, geringer, und in der Behandlung des Nackten ziemlich roh sind.

malt, erhalten sind[1]. Einheimische Maler waren daher vorhanden, indessen ist nichts Erhebliches erhalten, was wir ihnen mit Sicherheit zuschreiben können, da die meisten Bilder aus der Fremde eingeführt oder doch von fremden, hier eingewanderten Künstlern gemalt zu sein scheinen. So ein Votivbild des 1426 verstorbenen Canonicus Borschow im Dome zu Frauenburg, welches die Jungfrau mit dem Kinde, dem ein Engel Blumen darreicht, in einer Weinlaube, nebst dem davor knieenden Stifter und einer weiblichen Schutzheiligen desselben, in lichter Färbung mit grosser Anmuth und idealer Schönheit darstellt, ähnlich den besseren Bildern der Kölner Schule[2]. Noch deutlicher ist der fremde Ursprung bei den ziemlich zahlreichen und bedeutenden Bildern in den Kirchen Danzigs, von denen nicht bloss das als Beute eingeführte jüngste Gericht und die Stiftungen der Familie Ferber, von denen wir schon sprachen, sondern auch die meisten anderen niederländischen oder niederrheinischen Ursprungs sind. Auch im Innern des Landes finden sich hin und wieder Altarbilder, welche flandrischer oder niederrheinischer Schule zu sein scheinen[3].

Auch in den mehr westlichen Küstenländern scheint man sich zur Befriedigung des künstlerischen Bedürfnisses gern an entferntere Gegenden gewandt zu haben. Lübeck ist reich an zum Theil sehr ausgezeichneten niederländischen Werken, Hamburg besitzt, ungeachtet des Brandes, noch ein Bild, wie mir schien, westphälischen oder holländischen Ursprungs, einen blutenden, von Engeln beklagten Christus, in der Peterskirche, und in Lüneburg sind an einem Altarschreine, mit der Passion in sehr untergeordneter Schnitzarbeit, die Flügelgemälde aus den Legenden verschiedener Heiligen, namentlich des St. Georg auf landschaftlichem Grunde, sehr tüchtig und in einer Weise gemalt, welche einen wenn auch deutschen Schüler Roger's van der Weyden annehmen lässt.

---

[1]) Hagen, d. Dom zu Königsberg, S. 101. Auch Spuren von Wandmalereien, jedoch von sehr rohen, haben sich hier gefunden.

[2]) v. Quast, Denkmale der Baukunst in Preussen, Heft III.

[3]) Mehrere derselben sind jetzt in der Pfarrkirche zu Allenstein aufgestellt. Ihre nähere Beschreibung bei v. Quast, a. a. O., S. 43.

Viertes Buch.

Die italienische Kunst des 15. Jahrhunderts.

Erstes Capitel.

Historische Einleitung.

Auch Italien war, wie Deutschland, von einer grossen, das ganze Jahrhundert hindurch steigenden geistigen Bewegung ergriffen. Aber diese Bewegung war ganz anderer, fast entgegengesetzter Art; nicht ungewiss und suchend, sondern sich ihres Zieles bewusst, nicht demüthig und formlos, sondern voller Selbstgefühl und nach schönem Scheine strebend, nicht bürgerlich, sondern eine geistige Aristokratie bildend, die sich der weltlichen gern gleichstellte oder anschloss. Der Uebergang aus dem Mittelalter, bei den nordischen Völkern mit harten Kämpfen verbunden, machte sich hier leicht, fast spielend. Das kirchliche System, mit dem dort das ganze geistige Leben verwachsen war, hatte hier nur die Oberfläche berührt; die Kräfte und Eigenschaften, deren die neue Zeit bedurfte und die sich dort erst allmälig heranbildeten, Individualität und Naturalismus, regten sich hier schon lange. Jene Völker waren bei dem Verfall des alten Systems nur auf eine ungewisse, neue Gestaltung angewiesen; Italien allein hatte eine grosse Vorzeit, zu der es sich zurückwenden konnte.

Wir wissen ja, dass diese Vorzeit hier niemals ganz vergessen war; selbst in den dunkelsten Jahrhunderten hatte sie sich, wenn auch oft nur als lächerlicher Ahnenstolz oder gespenstischer Spuk, im grellen Contrast gegen die dürftige Gegenwart, geltend gemacht. In den besseren Tagen, obgleich das Land sie dem ausgebildeten mittelalterlichen Systeme verdankte, hatten auch die Bilder des Alterthums frischere Farben gewonnen. Aber man fühlte noch keinen Gegensatz. Selbst Dante, dessen gewaltiges Werk die grossen

Gestalten der Vorzeit so lebendig heraufbeschwor, vereinigt noch Beides, die Liebe für das Alterthum und die für die idealen Ziele der mittelalterlich-christlichen Welt; diese bildete noch immer den Rahmen seiner Gesammtanschauung, in welchem die Antike nur neben dem Alttestamentarischen und Christlichen ihre Stelle fand.

Schon die nächste Generation stand auf einem andern Standpunkte. Die mittelalterlichen Institutionen, für die Dante noch geschwärmt, an deren Vorstellung er seine Lebenskraft gesetzt hatte, hatten ihre Anziehungskraft verloren, eine andere Anschauung war an ihre Stelle getreten. Für die Päpste in Avignon, für die machtlosen, von ihren deutschen Interessen ganz hingenommenen Kaiser, selbst für das republikanische Städteleben konnte man sich nicht mehr begeistern. Die Republiken waren unter die Botmässigkeit von Tyrannen gerathen oder dem Spiel der Parteien preisgegeben. Die Sonderinteressen traten überall in den Vordergrund. Aber daneben bestanden civilisirte Zustände, blühende Städte, Handelsreichthum; das Land fühlte sich freier und selbstständiger, seit es nicht mehr als Kampfplatz für den grossen europäischen Gegensatz der Kirche und des Kaiserthums diente. Das Nationalgefühl litt nicht durch den Verfall der politischen Institutionen, es trat vielmehr kräftiger und reger hervor, als je. Freilich war der Begriff der Nation schon jetzt mehr im Sinne der natürlichen, geographisch-historischen Einheit, als im politischen, gefasst, aber diese Einheit, welche sich durch die Ausbildung einer wohlklingenden Landessprache und einer edlen Poesie glänzend bewährte, erfüllte das ganze Volk mit jugendlicher Begeisterung. Es wurde sich seiner Vorzüge vor anderen Völkern stärker bewusst und liebte, sie sich zu vergegenwärtigen. Unter diesen war denn aber der der Abstammung von jener grossen Vorzeit des römischen Reiches der bedeutendste; auf ihn war man daher vorzugsweise angewiesen, ihn geltend und zur Wahrheit zu machen, jene verlorene Grösse womöglich wieder herzustellen, war daher die Aufgabe des Patrioten. Wie sehr dies Gefühl schon im vierzehnten Jahrhundert verbreitet war, zeigt der Applaus, mit dem die Nation das phantastische Unternehmen des Cola di Rienzi, trotz seiner kolossalen Verkennung der Verschiedenheit von jetzt und sonst, empfing. Sein schmähliches Ende lehrte aber doch, dass auf diesem Wege die Vorstellung nicht zu erreichen sei, dass es dazu einer besseren Kenntniss, einer gründlicheren Aneignung der antiken Bildung bedürfe. Das Mittel dazu gewährte nur die antike Literatur; sie und also zunächst ihre Sprache zu studiren, war daher die erste Aufgabe.

Neben der Sprache machte sich aber auch sofort etwas Tieferes geltend: die Denkungsweise. Die Scholastik hatte in Italien bei Weitem nicht den Einfluss gehabt, wie im Norden; erst seit Kurzem war sie mehr in Aufnahme gekommen. Auf den Kathedern der Fachwissenschaften herrschte sie zwar; Forscher, welche in die Tiefe der Dinge dringen wollten, mussten sich auf sie einlassen und konnten, wie Dante, sich selbst ihre formelle Weise aneignen; in gewissem Grade waren alle davon berührt. Aber volksthümlich beliebt war sie nie geworden; die Schwerfälligkeit ihrer Schlüsse, die Gewohnheit, sich ausschliesslich traditioneller, auf bestimmte Autoritäten beruhender Sätze zu bedienen, widerstrebte der Lebendigkeit und dem stärkeren Selbstgefühle der Italiener. Sobald man sich daher mehr mit den Alten beschäftigte, musste man sofort die ganz andere Art ihres Vortrages erkennen, den leichten Fluss der Rede, die freie Aeusserung des natürlichen Verstandes, die Berufung auf unmittelbare, gemeinsame Anschauung, auf die Natur der Dinge. Man fand bei den Schriftstellern des Alterthums eine Ausdrucksweise, die man bis jetzt nur in der Vulgärsprache des Volkes gekannt und geduldet hatte. Da man schon gewohnt war, die Alten als die „Unsern", als Italiener, zu betrachten, erschien die scholastische Weise im Lichte eines fremdländischen Joches, das man abschütteln müsse, um sich die Denk- und Redeweise jener grossen Vorfahren anzueignen.

Dies führte dann aber noch einen Schritt weiter. Denken und Reden war denn doch nicht das letzte Ziel des Lebens, es galt, zu handeln. Gerade der frühzeitige Individualismus der Italiener hatte das Bedürfniss nach einer sittlichen Regel, welche einen Halt gewähre, geschärft. Jenes halbscholastische System der Ausbildung der edlen Seele durch Liebe, das bei Dante's Vorgängern herrschte und seinem grossen Gedichte zum Grunde liegt, war daraus hervorgegangen, aber das war denn doch nur ein Gedanke höher strebender Geister, ohne dauernde praktische Folgen. Aber dennoch konnte bei dem Aufgeben der scholastischen Wissenschaft auch die scholastische Moral nicht mehr bestehen; man musste daher von jener antiken, naturgemässen Denkweise eine neue moralische Lehre erwarten, welche eine Wiederbelebung des Alterthums, seinem Sinne und Geiste nach, herbeiführen würde.

Alle diese Gedanken, die sich im Laufe der Zeit mehr und mehr entwickelten, finden sich schon bei Petrarca vor, den man in jeder Beziehung als den Anfänger und als den Repräsentanten dieser neuen Bewegung betrachten darf. Er ist keineswegs eine grossartige, consequente Natur, er ist weder tiefblickender Philosoph, noch sittlicher

Reformator. Sein leicht erregbares Wesen und seine schrankenlose Eitelkeit und Ruhmsucht leiten ihn bald hier, bald dort hin. Er schwärmt für Cola di Rienzi, ergeht sich zuweilen in republikanischen Phrasen und tritt doch seinen fürstlichen Gönnern gegenüber wie ein schmeichelnder Höfling auf. Er eifert gegen die Verderbniss des päpstlichen Hofes mit den stärksten Worten, aber er nimmt keinen Anstand, sich bei demselben Hofe um Pfründen zu bewerben. Er glaubt, ganz auf gleichem Boden mit den alten Römern, besonders mit Cicero, zu stehen, aber er hängt noch in vielen Beziehungen mit der mittelalterlichen Bildung, mit ihrem Idealismus zusammen. In seinen italienischen Gedichten giebt er sich den schon von Dante's Vorgängern ausgebildeten Liebesideen ganz hin, verfolgt sie mit den raffinirtesten scholastischen Distinctionen. Auch in seiner Prosa lässt er es an Spitzfindigkeit und Weitschweifigkeit nicht fehlen. Die mittelalterliche Manier trockenen Aufzählens an einander gereihter oder nach gewissen Kategorien geordneter Sätze und Beispiele ist ihm noch ganz gewöhnlich. Die Poesie betrachtet er noch überwiegend als Allegorie, und man staunt, wenn man, durch seinen Freund Boccaccio darauf aufmerksam gemacht, in ganz harmlosen Schilderungen nun doch Andeutungen eines dem Gegenstande derselben völlig fremden und überdies wenig bedeutenden Gedankens entdeckt, den er sonst auch in prosaischer Rede oft ausspricht. Bei den Alten ist es zunächst, wie er wiederholt sagt, der Wohlklang der Sprache, der ihn anzieht, der leichte Fluss der ciceronianischen Rede, den er in seinen Briefen und Abhandlungen sich schon ziemlich angeeignet hat. Aber dieser Vorliebe und der damit zusammenhängenden Opposition gegen die Scholastik liegt doch etwas Tieferes, eine innere sittliche Uebereinstimmung zum Grunde. Er erkennt darin eine Bildung, die nicht, wie die scholastische, auf einzelnen überlieferten und adoptirten Sätzen beruht, sondern die aus dem Innern hervorgeht, den ganzen Menschen durchdringt, alle seine Erkenntnisse und Anschauungen zu einem Ganzen verschmilzt und so ein sittliches Resultat giebt. Wenn er die Aerzte, die Juristen, die Astrologen mit seinem Spotte verfolgt, so ärgert ihn zunächst der eitle Prunk, mit dem sie die unfruchtbare Hohlheit ihrer Wissenschaft bedecken. Aber eigentlich kämpft er überhaupt gegen die Scheidung der einzelnen wissenschaftlichen Fächer; er rügt die Einseitigkeit, die durch solche Trennung entsteht. Sie geben alle Aeusserliches, Gleichgültiges, nicht das, worauf es den Menschen ankommt. Er selbst versucht sich daher auf allen Gebieten, glaubt Dichter, Philosoph, Geschichtsforscher, Theologe in einer Person sein zu können. Er scheint davon überzeugt,

dass ein vollkommen durchbildeter Mann über Alles zu urtheilen verstehe. Diese Fähigkeit, über Alles zu urtheilen, ist ihm aber nur die Gewähr für sein richtiges Handeln. Er ruft Gott an, dass er lieber ein tugendhafter Mann als ein Gelehrter sein wolle. Nur zu einer Kunst, spricht er ein Mal aus, könne er sich bekennen, dieser aber wolle er demüthiger Jünger sein, sie wenigstens erwünschen, wenn er sie nicht besitzen könne. Das sei die Kunst, die ihn besser mache, deren Ziel er als „Tugend und Wahrheit“ bezeichnet[1].

Eine nähere Bestimmung dieser „Tugend und Wahrheit“ oder gar eine weitere Ausführung jener Kunst oder Wissenschaft sucht man bei ihm vergebens. Seine Schriften, Abhandlungen, Briefe, Gedichte behandeln durchweg einzelne Gegenstände und Fragen, und zwar in der leichten, populären Weise, die er dem Cicero abgesehen hat. Wenn er seine Thätigkeit im Ganzen, das Wesen des strebenden Mannes, als den er sich darstellt, aussprechen will, so braucht er die Worte Poesie und Poeta, wobei er nicht gerade an Dichtung im höheren und engeren Sinne des Wortes denkt, sondern darunter die freie Aeusserung eines denkenden und vorgeschrittenen Mannes in lateinischer, dem Vorbilde der Alten entsprechender Rede, sei es in Versen oder in Prosa, versteht. Es kommt ihm also auf practisch moralische Belehrung in schöner Form an, wobei denn jene Ansicht, dass die Dichtung überwiegend Allegorie sei, stillschweigend vorausgesetzt ist.

Man sieht hieraus, die Nachahmung der Alten, welche er durch Rath und Beispiel empfiehlt, ist keineswegs eine sclavische; das patriotische Motiv, dass sie die Vorfahren der heutigen Italiener sind, ist mitsprechend, aber nicht ausschliesslich entscheidend. Seine Vorliebe für die Antike ruht vielmehr auf der Ueberzeugung von ihrem inneren Werthe; er findet in ihr, im Gegensatze gegen die getheilte, äusserliche Denkweise der scholastischen Zeit, die freie, einheitliche Entwickelung des menschlichen Wesens. Allein bei den sittlichen Resultaten, die er erreichen will, steht er keinesweges ganz auf dem Boden der Alten. Er dringt neben den antiken Tugenden auch auf specifisch christliche, auf Demuth und Liebeswärme. Unter den Schriftstellern stehen ihm Cicero und Augustinus am höchsten; er hat also die Antike schon in einer weltbürgerlichen Form, nach Abstreifung der nationalen Züge, und wiederum das Christenthum noch im Zusammenhange mit dieser späten Antike vor Augen. Er fasst beide nicht in ihrem Gegensatze, sondern in ihrer Uebereinstimmung

---

[1] Voigt, Wiederbelebung des klassischen Alterthums, S. 39 u. 57.

ins Auge und bildet sich daraus ein Ideal mit allgemeinen, rein menschlichen Zügen. Es ist augenscheinlich, dass dieser Idealbegriff von dem des liebesbedürftigen, edlen Herzens, wie es Dante und seinen Vorgängern vorschwebte, nicht sehr weit entfernt ist, nur dass er eine grössere Freiheit und Selbstständigkeit voraussetzt. Während Dante eine Welt von Gegenständen vor Augen hat, unter denen der Mensch wählt und dadurch seinen Werth bestimmt, sieht Petrarca mehr auf das Subject. Sein Ideal ist der vollkommene oder nach Vollkommenheit strebende Mensch. Es ist also auch bei ihm wie ein halbes Jahrhundert später bei den nördlichen Völkern, der Begriff der Individualität, der sich vorzugsweise geltend macht, doch mit dem Unterschiede, dass, während diese vorzugsweise die durch ihre Schwächen bedingte Abhängigkeit der natürlichen Individualität betonen, Petrarca mehr an die Kraft und Selbstgenügsamkeit derselben denkt. Es lässt sich nicht verkennen, dass dies alles bei ihm noch sehr unbestimmt auftritt, dass darin Widersprüche und Inconsequenzen liegen. Aber im Ganzen hatte er das Richtige, seiner Nation Zusagende getroffen und leitete sie in die ihrem Genius entsprechende Bahn.

So lange er lebte, hatte die Fülle neuer Gedanken, die er anregte, die Gemüther vollauf beschäftigt; es waren die Flitterwochen der neuen Richtung. Erst nach seinem Tode zeigte sich, welche grosse materielle Arbeit dazu erforderlich sei. Zunächst bedurfte es einer tieferen und mehr verbreiteten Kenntniss des Alterthums. Sollte sie auch nur Mittel sein, so war sie doch eine höchst umfassende Aufgabe, die nun ausschliesslich in den Vorgrund trat. Vor Allem musste man dem Lernbedürfnisse genügen, das der neuen Doctrin entgegen kam; Lehrstühle wurden auf Kosten der Republiken oder der Fürsten gegründet, wandernde Meister durchzogen das Land, um an mehreren Stellen zu wirken. Handbücher der für das Verständniss der alten Autoren unentbehrlichen mythologischen oder historischen Kenntnisse, Grammatiken wurden geschrieben. Vor Allem aber kam es darauf an, das Studium der alten Schriftsteller zu erleichtern. Nur wenige derselben waren bekannt und auch diese in einer mässigen Anzahl von unzuverlässigen Abschriften. Die scholastische Wissenschaft hatte ihrer nicht bedurft; sie begnügte sich mit den von ihren unmittelbaren Doctoren nach älterer Ueberlieferung citirten Stellen. Man hatte fast verlernt, Werke in ihrem Zusammenhange zu lesen. Sobald es aber nicht mehr bloss auf den sachlichen Inhalt, sondern auf die Form, auf das Sprachliche, auf die Individualität der Schriftsteller ankam, konnte dies nicht mehr genügen. Petrarca selbst

hatte daher jenen Mangel schon tief empfunden, auf seinen Reisen oder durch Correspondenz nach den vermissten Werken geforscht, seine Sehnsucht nach vollständigeren Bücherschätzen in eindringlichsten Worten ausgesprochen. Sein Zeitgenosse Boccaccio hatte auch wohl schon gelegentlich in Monte Cassino nachgesucht und dabei die Erfahrung von den bedeutenden Schätzen gemacht, die noch in den Klöstern in grenzenloser Vernachlässigung verborgen lagen. Sobald sich daher die Zahl der Sachverständigen mehrte, begann ein systematisches Suchen und Sammeln. Poggio benutzte die müssigen Tage, die er als päpstlicher Secretair am Costnitzer Concil hatte, um, zunächst in benachbarten Klöstern, dann selbst in Frankreich und England, in den Bibliotheken zu wühlen; er konnte im Alter mit Stolz auf die Fülle lateinischer Autoren zurückblicken, die er der Welt wiedergegeben hatte. Ciriaco von Ancona macht daraus schon ein abenteuerndes Gewerbe, ist beständig auf der Wanderung, in Italien oder im Orient, sammelt auch Inschriften, Münzen, geschnittene Steine und scheint seine Gönner auch zuweilen mit nachgemachten Funden bedient zu haben. Ausser diesen professionsmässigen Forschern gab es dann Andere, welche gelegentlich oder in der Nähe ihres Wohnorts nach Handschriften suchten und solche entdeckten, oder Mönche, welche in ihren Klöstern Manuscripte nachwiesen und anboten. Es fehlte dabei nicht an literarischen Diebstählen, an Intriguen und Bestechungen. Dies Alles setzte dann aber wieder Gönner und Sammler, welche die Kosten bestritten und die dadurch gewonnenen Schätze zu prüfen und zu würdigen verstanden, zuverlässige und hinlänglich gebildete Gehülfen zur Fertigung correcter Abschriften und endlich Gelehrte voraus, welche den Text kritisch behandeln, die Abschriften revidiren, vergleichen, vervollständigen und von Zusätzen und Entstellungen reinigen konnten.

Da die römischen Schriftsteller überall auf die griechische Literatur, als auf ihr Vorbild und ihre Quelle, hinwiesen, erwachte auch die Sehnsucht nach dieser. Schon Petrarca verehrte seinen Homer, obgleich er ihn nicht verstand, und Boccaccio lernte mit Mühe etwas Griechisch. Hier aber war es noch schwerer, fortzuschreiten, es fehlte sowohl an Lehrern, als an Büchern. Schon gegen das Ende des vierzehnten Jahrhunderts kam zwar ein namhafter griechischer Gelehrter, Manuel Chrysoloras, nach Italien, der mit Begeisterung empfangen wurde und sich zu Vorträgen in Florenz bestimmen liess, bei denen er die angesehensten Männer der Stadt zu seinen Füssen sah. Einige jüngere Männer, Guarino von Verona, Aurispa, Filelfo, entschlossen sich demnächst, die griechische Literatur an der Quelle

zu studiren, und kehrten als Lehrer derselben, die beiden letzten auch mit grossen, von Manuscripten gefüllten Kisten, nach Italien zurück (1423. 1427). Eine nachhaltigere Anregung gab dann das im Jahre 1438 zu Florenz abgehaltene Concil, welches die Einigung der von den Türken hart bedrängten griechischen Kirche mit der abendländischen bezweckte. Mehrere gelehrte Griechen traten bei dieser Gelegenheit lehrend auf und liessen sich zum Theil zu längerem Aufenthalte in Italien bestimmen.

Dazu kamen dann andere Aufgaben. Die öffentlichen Geschäfte wurden in Italien noch immer lateinisch verhandelt; die neue Nationalsprache wurde nur poetisch oder im gemeinen Verkehr gebraucht. Diese Latinität durfte aber, nachdem man Besseres kennen gelernt hatte, nicht mehr die verderbte, mittelalterliche bleiben, welche in den Kanzleien und selbst bei den scholastisch gebildeten Juristen noch immer die herrschende war. Man verlieh daher gern die öffentlichen Aemter an Männer von humanistischer Bildung, und es kam bald dahin, dass man es für anständig oder rathsam hielt, Staatsschriften nur in dieser besseren Latinität abzufassen und den Empfang von Gesandten oder von hohen Personen durch pomphafte Reden im humanistischen Style zu begehen. In Florenz wurde die Stelle des Staatssecretairs schon gleich nach dem Tode Petrarca's durch einen seiner Anhänger, Coluccio de' Salutati (von 1375 bis 1406), und später von 1427 bis 1459 ununterbrochen von berühmten humanistischen Schriftstellern verwaltet. Alle Fürsten trachteten darnach, Humanisten von einigem Rufe in ihre Dienste zu ziehen, theils, um sie für Geschäfte der angedeuteten Art zu gebrauchen, theils aber auch als Lehrer, welche sie selbst oder ihre Kinder in diese für unentbehrlich geachtete Literatur einführten, oder als Hofpoeten, die ihren Ruhm verherrlichten und auf die Nachwelt zu bringen verhiessen. Alfons I., von 1435 bis 1458 König von Neapel, hatte einen ganzen Hofstaat solcher Gelehrten um sich, den berühmten und gründlichen Laurentius Valla, den lasciven Antonius Beccadelli aus Palermo, Bartholomäus Facius und Andere, mit denen er freundschaftlich umging, sich von ihnen vorlesen oder gelehrte Vorträge halten liess oder sie zu Sendungen oder Geschäften gebrauchte. Der wüste, neronische Filippo Maria Visconti von Mailand (von 1412 bis 1447), der in der That schwerlich eigene Sympathien für Kunst und Wissenschaften hatte, gab sich Mühe, den anspruchsvollen Filelfo an seinen Hof zu fesseln, und sein Nachfolger, der tapfere Francesco Sforza, der im Lager und in strenger soldatischer Disciplin aufgewachsen war, liess seine Tochter und seine Nichte Griechisch

lernen und so erziehen, dass sie beim Empfange seiner Gäste die lateinische Conversation führen konnten. Nicht anders an den kleineren Höfen. Die Este in Ferrara und die Gonzaga in Mantua ziehen die pädagogisch begabten Gelehrten, Guarino aus Verona (1429) und Vittorino da Feltre († 1447), in ihre Dienste, gründen Erziehungsanstalten und lassen darin ihre eigenen Kinder, neben anderen Schülern, klassisch erziehen und in lateinischen Versen üben. Federigo von Urbino, der berühmteste Feldhauptmann seiner Zeit, findet seine Freude daran, sich aus den Klassikern vorlesen zu lassen, und hält zur Vermehrung seiner Bibliothek stets dreissig bis vierzig Schreiber bereit. Als er ein Mal von Rom aus den gelehrten Papst Pius II. begleitet, verkürzen sie sich den Weg durch ein Gespräch über die Kriegskunst der Alten. Selbst wilde und ausschweifende Tyrannen, wie Ghismondo Malatesta von Rimini, hatten ihre Hofgelehrten und glaubten, Bibliotheken anlegen zu müssen. Auch die Päpste blieben nicht zurück; Eugen IV. (von 1431 bis 1447), obgleich eine mönchische Natur und ohne eigenes Interesse für Literatur, sieht ein, dass er zu seinen Verhandlungen und Streitschriften die Humanisten nicht entbehren kann, und zieht mehrere derselben in seine Kanzlei, die von nun an ein Sammelplatz solcher Schöngeister wurde. Vor Allem aber war Florenz der Sitz dieser literarischen Begeisterung. Alle Stände betheiligten sich daran; die meisten reichen adligen Häuser hatten gelehrte Mitglieder oder trugen doch zur Pflege dieser Studien bei. Auch die Mönche blieben nicht zurück; der Augustiner Luigi Marsigli, in S. Spirito, schon im vierzehnten Jahrhundert, der Camaldulenserprior und nachherige Ordensgeneral Ambrogio Traversari, in S. Maria degli Angeli, waren die kundigsten Rathgeber und Leiter in wissenschaftlichen Fragen und standen jedem, der sie in ihren Zellen aufsuchte, bereit. Wirksamer noch als sie war Niccolo Niccoli, bürgerlichen Geschlechts und von mässigem Vermögen, der aber alles, was er besass von Zeit und Kräften, auf die Beförderung dieser Studien und auf die Anlegung und Vermehrung seiner, allen Lernbegierigen offen stehenden Bibliothek verwendete. Waren seine Mittel erschöpft, so brauchte er nur auf die Bank der Medici anzuweisen, welche Cosmo, der die Bedeutung dieser literarischen Bestrebungen vollkommen erkannte, ihm zu diesem Zwecke eröffnet hatte. Ihn ernannte dann auch Niccolo behufs Erhaltung und weiterer Benutzung seiner Bibliothek zum Testamentsexecutor, was denn Cosmo bestimmte, sie ansehnlich vermehrt und prachtvoll im Kloster S. Marco aufgestellt dem öffentlichen Gebrauche zu übergeben.

Es war ein grosses Ereigniss, dass derselbe Geistliche, dessen er sich zur Ordnung und Aufstellung dieser Bibliothek bedient hatte, Tommaso Parentucelli, in den Florentiner Kreisen als Freund dieser Studien wohlbekannt, unter dem Namen Nicolaus V. (von 1447 bis 1455) den päpstlichen Stuhl bestieg. Von allen Seiten meldeten sich die Literaten, persönlich oder doch in Sendschreiben, ihm Glück zu wünschen und sich zu empfehlen. Und sie hatten sich im Ganzen keinesweges getäuscht, er bewährte sich als eifrigen Gönner dieser Studien und verwendete die reichen Mittel, welche ihm die gesteigerte Frömmigkeit seiner Zeit gewährte, zu freigebiger Unterstützung derselben. Rom wurde nun der vornehmste Sammelplatz der Humanisten; selbst Laurentius Valla, der durch manche Schriften, besonders durch die über die Unächtheit der constantinischen Schenkung, sich den Hass der Geistlichkeit und Verfolgungen der Inquisition zugezogen hatte, wurde von dem gelehrten Papst mit Freuden aufgenommen. Seine Tendenz war indessen eine sehr bestimmte und einseitige. Auf neue Dichtungen und geistreiche Philosopheme kam es ihm weniger an, als auf Vermehrung des literarischen Materials. Ein Gelehrter, der dazu besonders geeignet schien und mit den dringendsten, durch alle Hülfsmittel päpstlicher Macht verstärkten Empfehlungen ausgerüstet wurde, musste das ganze Abendland durchforschen, andere Sendboten machten im Orient zahlreiche Ankäufe von griechischen und selbst hebräischen Schriften. Besonders aber wünschte er, diese Schätze fremdländischer Weisheit den Italienern zugänglich zu machen. Trotz aller Bemühungen war die Kenntniss der griechischen Literatur in Italien noch immer eine seltene, zum Theil schon aus dem Grunde, weil es an Abschreibern des Griechischen fehlte. Nicolaus fasste daher den Plan, diesem Mangel durch lateinische Uebersetzungen der griechischen Werke abzuhelfen. Bücheranschaffungen und Uebersetzungen waren seine vorzüglichste Sorge, dies die Arbeiten, die er am freigebigsten bezahlte. Bei zahlreichen Autoren, namentlich bei den griechischen Philosophen, erreichte er seinen Zweck, aber die Freude, den Homer im Versmaasse des Originals übersetzt zu erhalten, nach der er mit allen Kräften gestrebt hatte, wurde ihm nicht mehr zu Theil. Dagegen hatte er den Ruhm, die bis dahin unbedeutende päpstliche Bibliothek in einem glänzenden Zustande zu hinterlassen.

Neben dieser mühsamen und anspruchslosen Thätigkeit der Erhaltung und Aufbewahrung des literarischen Materials bestand dann aber eine andere, viel regere, die den Humanisten sehr viel mehr am Herzen lag. Sie fühlten sich nach dem Vorgange Petrarca's als

Poeten und zugleich als Weltverbesserer, als diejenigen, welche der verkommenen scholastischen Welt den Spiegel des Alterthums vorzuhalten hatten, als ihre Lehrer und Rathgeber. Sie hatten daher einen unwiderstehlichen Drang, sich in antiker Poesie und Redekunst mit ihrer den Alten nacheifernden Weise des Denkens und Fühlens hören zu lassen. Es ergaben sich daraus für sie dieselben Ansprüche, welche schon Petrarca gemacht hatte, nur dass sie vermöge ihrer grösseren Uebung und Vertrautheit in der Literatur darin in allen Beziehungen weiter gehen zu können glaubten. Hatte er schon, im Gegensatze gegen die pedantische Schwerfälligkeit der Scholastiker, die Einfachheit, Leichtigkeit und Natürlichkeit des antiken Vortrages gerühmt und sich nach Möglichkeit angeeignet, so machen sie die Entdeckung, dass er noch nicht leicht, nicht flüssig genug geschrieben habe. Hatte er schon die Form des Briefes als eine bequeme Weise, seine Lesefrüchte und Studien an den Mann zu bringen, besonders geliebt, so theilten sie nicht nur diese Neigung, sondern sie fanden auch, dass Briefe den Charakter des Leichten, der Eingebungen des Augenblicks haben, dass sie keinesweges studirt erscheinen müssten. Diese Leichtigkeit im Briefstyl und in den entsprechenden poetischen Gattungen, im Epigramm, in der dem Horaz nachgebildeten Satire, wurde nun ein Hauptgegenstand ihrer Aufmerksamkeit[1]. Sie liebten, sich das Compliment vortrefflichen Briefstyls zu machen und es wiederum abzulehnen, weil sie sich nur absichtslos, ganz natürlich, ohne Studium, geäussert hätten. War schon Petrarca der Meinung gewesen, dass die Scheidung der wissenschaftlichen Fächer vom Uebel sei, dass ein nach dem Vorbilde der Alten geschulter Mann allen Gegenständen gerecht sein könne, so machten sie diese Ansprüche in noch höherem Grade. Sie schrieben sich eine Genialität zu, die sie weit über die Menge erhob und ihnen in ihren Augen eine gewaltige Bedeutung gab. Das Lebenselement dieser geistigen Grösse war aber die antike Sprache; das Italienische trat immer mehr in den Hintergrund. Die italienische Poesie verstummte, wenigstens auf der literarischen Stube, völlig, selbst Briefe schrieben die Humanisten, wie Filelfo es ein Mal geradezu sagt, nur dann in dieser Bauernsprache (alla grossolana), wenn sie n i c h t wünschten, dass sie copirt und auf die Nachwelt gebracht würden. Von ihren lateinischen Briefen waren sie also überzeugt, dass sie, weil im Style und Tone der Alten geschrieben, auch neben den unvergänglichen Werken derselben erhalten bleiben würden. Sie lebten sich mehr und mehr in die Fiction

[1]) Schon seit dem Anfange des 15. Jahrhunderts. Voigt, a. a. O., S. 417.

ein, dass nur das Antike wahrhaft geistigen Bestand habe. Als Wortführer und Inhaber dieser unvergänglichen Literatur hielten sie sich denn auch für die Verwalter des Ruhms, empfahlen sich daher den Fürsten und Machthabern als diejenigen, welche ihren Namen auf die Nachwelt bringen könnten. Ihnen wurde daher auch vorzugsweise die Geschichtschreibung der Tagesbegebenheiten übertragen, wobei sie sich dann nicht bloss im Style, sondern auch im Factischen dem Alterthum annähern zu müssen glaubten, die handelnden Personen mit römischen Amtstiteln bezeichneten, sie Reden halten liessen, wie es von den römischen Feldherren berichtet wird, u. s. f. Ein gewisser Poccello, der im Jahre 1452 vom König Alfons von Neapel in das Lager der Venetianer geschickt war, um den Krieg dieser seiner Verbündeten gegen Mailand zu beschreiben, ging darin soweit, dass er Piccinino, den bekannten Condottiere und General der Venetianer, stets Scipio Aemilianus, seinen Gegner, den berühmten Franz Sforza, aber Hannibal benennt. Sie bemerkten nicht, dass dadurch nicht bloss für spätere Leser das Charakteristische der Zeit, die sie schildern wollten, verwischt und entstellt worden, sondern, dass eine solche, immer erst der Erklärung bedürftige Ausdrucksweise auch den Zeitgenossen dunkle und unklare Vorstellungen geben musste. Am bedenklichsten wurde diese Vermischung der Gegenwart mit der Antike auf kirchlichem Gebiete; aber auch hier trat sie sehr rasch und in umfassender Weise ein. Schon Boccaz hatte sich eine Vermischung christlicher und antik mythologischer Vorstellungen erlaubt, aber doch nur in seinen Romanen. Jetzt, da die Curie die Humanisten in ihre Kanzlei aufgenommen hatte, ging dies auch in die Urkunden und in officielle Geschichtswerke über. Beispiele dieser wunderlichen Ausdrucksweise giebt es unzählige und oft angeführte; nur das eine mag wiederholt werden, dass Filelfo, als ihn nach dem Tode seiner Frau der Ehrgeiz anwandelt, eine hohe geistliche Würde zu erlangen, eine Supplik in Hexametern an Nicolaus V. richtet und dabei versichert, dass er von Jugend auf die Neigung gehabt habe, sich Christo, als dem „Lenker des Olympos“, ganz zu weihen. Ein anderes Mal bezeichnet er den Papst selbst als denjenigen, der den Thron des olympischen Jupiters einnehme. Es scheint, dass dies keinen Anstoss erregte, oder doch nur bei obscuren, ungebildeten Mönchen; man hielt es für eine nothwendige Consequenz der lateinischen Sprache oder für eine harmlose gelehrte Spielerei. Zu einer wirklichen Opposition gegen die Kirche kam es bei den Humanisten nicht; um die Theologie bekümmerten sie sich wenig. Zwar lassen sich oft bei ihnen Sätze nachweisen, welche mit christlichen Begriffen

nicht wohl in Einklang zu bringen sind. Aber das waren eben vorübergehende, in die leichte Rede eingeschlossene Gedanken, die sie, wenn man sie deshalb angegriffen hätte, leicht anders ausgelegt oder aufgegeben haben würden. Spott gegen die Mönche ist ein beliebtes Thema; man sammelte Anekdoten von ihrer Heuchelei, Gefrässigkeit und Sinnlichkeit; Poggio's Facetien und die Schriften der meisten Humanisten sind voll davon. Aber das waren eben Rügen gemeiner Rohheit und Unsittlichkeit. Selbst fromme Mönche, wie Ambrogio Traversari, nahmen keinen Anstoss daran und verkehrten mit den Schriftstellern, welche diesen Spott am weitesten trieben. Papst Nicolaus V. nahm solche Schriften von den Autoren entgegen. Poggio verfasste seinen hauptsächlich gegen die Mönche gerichteten Tractat über die Heuchelei in Rom unter den Augen des Papstes. Aber es gab unter den Humanisten auch fromme Söhne der Kirche; Pontanus stiftete in Neapel eine eigene Kapelle, S. Giovanni Evangelista, und Giannozzo Manetti erklärte den christlichen Glauben für ebenso erwiesen, wie die Lehre vom Dreieck[1]. Eine bleibende Opposition gegen die Kirche fiel Keinem von ihnen ein, sie waren eher gleichgültig und fügsam, als in Lehrmeinungen eigensinnig und widerstrebend. Sie standen grossentheils im Dienste der Kirche oder hielten sich ehelos, um möglicherweise einträgliche Pfründen erhalten zu können. Einzelne mochten eine Abneigung gegen die Kirche haben; Carlo Marzuppini von Arezzo, der florentinische Staatssecretair († 1453), soll das Abendmahl und die letzte Beichte verschmäht haben. Laurentius Valla schrieb im Dienste und Schutze Königs Alfons von Neapel gegen die „falsche und erlogene“ Schenkung Constantins. Aber derselbe Valla kämpft in seinen Schriften gegen diejenigen, welche die Tugend der Alten höher stellen wollten, als die christliche, und der leichtfertige Poggio beschränkt das Lob, welches er dem Beccadelli über die Eleganz seines Gedichtes ertheilt, durch die moralische Rüge, dass Christen doch nicht so weit in der Licenz gehen dürften, wie jene antiken Poeten, die den wahren Gott nicht gekannt hätten[2]. Sie wollten also doch als Christen erscheinen, und jedenfalls beunruhigten sie Niemand in seiner Frömmigkeit. Die eifrigsten Gönner der Humanisten wurden gerade auch in dieser Beziehung gerühmt. Alfons I., der einen ganzen Literatenhofstaat hatte, darunter jenen Lorenzo Valla und den ausgelassenen Beccadelli, fastet viel, lässt sich allnächtlich zu Gebeten wecken, stirbt

---

[1]) Voigt, a. a. O., S. 171.

[2]) Ritter, a. a. O., II, 44. Roscoe, Lorenzo, I, 55.

höchst erbaulich. Federigo von Urbino liess sich ebenso wohl aus der Bibel und aus den Kirchenvätern, wie aus den römischen Historikern vorlesen. Der Buchhändler Vespasiano aus Florenz, Freund und Vertrauter zahlreicher Humanisten, hat eine Sammlung von Biographien berühmter Zeitgenossen hinterlassen, in der sein Bestreben recht eigentlich dahin geht, sie als Verehrer und Kenner der humanistischen Wissenschaften und zugleich als eifrige katholische Christen darzustellen. Dafür kam man ihnen aber auch von kirchlicher Seite mit einer gewissen Duldung entgegen. Der Humanismus war eine Macht geworden, Niemand konnte sich ihm ganz entziehen, selbst die Prediger der Bettelorden, die so viel von dem Spotte der Humanisten zu leiden hatten, begaben sich in ihre Schule und glaubten, den Schmuck antiker Rede nicht entbehren zu können[1]). Man hielt sich daher auch verpflichtet, Männern, die eine so wichtige Arbeit übernahmen, auch ein bedenkliches Wort, wenn es ihnen einmal entschlüpfen sollte, nicht weiter nachzutragen. Nur ein Mal, und das schon in einer vorgerückten Zeit, im Jahre 1468, in Rom selbst, unter Paul II., erlitten die dortigen Humanisten eine ernsthafte Verfolgung; die Mitglieder der römischen Akademie wurden lange in hartem Kerker gehalten und der Papst warf ihnen dabei ausdrücklich vor, dass sie zu grosse Verehrer des Heidenthums seien. Allein sie hatten sich ihm, als er sie behufs einer Verkleinerung der Beamtenzahl der Curie entlassen wollte, ziemlich offen widersetzt und dadurch seinen Zorn gereizt; auch war das Heidenthum gerade in Rom, wo das verführerische Bild der römischen Republik noch wenige Jahre vorher durch die Verschwörung des Ritters Stefano Porcori neu belebt war und noch immer seine Anhänger hatte, politisch gefährlich. Sie wurden übrigens bald entlassen und der Papst war selbst von der allgemeinen Hinneigung für das Alterthum angesteckt, so dass er alte Münzen und Gemmen sammelte und dem Volke im Carneval die Diana mit ihren Nymphen und den Triumphzug des Octavian vorführte[2]).

---

[1]) Voigt, a. a. O., S. 447.

[2]) Den Verdacht einer geheimen Opposition dieser Akademiker gegen das Papstthum könnten einige Inschriften erwecken, die de Rossi, der berühmte Erforscher der Katakomben, in denen der Heiligen Marcellinus und Petrus entdeckt hat. In denselben haben sich nämlich diese Akademiker wiederholt, und zwar mit geistlichen Titeln, eingeschrieben. Pomponius (Laetus) ist wiederholt als Pontifex maximus oder sogar in der Formel regnante Pomponio, ein gewisser Pantagathus als Sacerdos Academiae Romanae aufgeführt, sie nennen sich dabei Antiquitatis perscrutatores oder amatores und haben ein Mal auch die Jahreszahl 1475 beigefügt (Roma sott , Vol. I, p. 6). Diese Versammlungen in den Katakomben,

Allein, wenn auch nicht mit dem Dogma und der Kirche, geriethen die Humanisten doch mit der christlichen Sitte in Widerspruch. Das Mittelalter, und besonders das italienische, war keineswegs prüde gewesen; Boccaz war bis an die äusserste Grenze des Lasciven gegangen. Indessen erschien es bei ihm denn doch noch immer als Sünde, es war eine Ausnahme, während es bei den Humanisten des fünfzehnten Jahrhunderts den Schein des Berechtigten annahm. Das Beispiel des Alterthums in seinen erotischen Gedichten, die Gewohnheit und gewissermaassen Pflicht, ihm möglichst nachzufolgen, das kecke Raisonnement, mit dem man aufzutreten liebte, und die eigne ungebundene Lebensweise, alles dies zusammen brachte es dahin, dass sie unter sich, und nach Umständen auch öffentlich, eine Emancipation des Fleisches predigten und darnach lebten. Der Brief des Aeneas Sylvius von Basel aus an seinen Vater, in welchem er sich wegen der Geburt eines unehelichen Kindes, das er nicht ableugnet, weniger entschuldigt als rühmt[1]), die Schrift des Laurentius Valla über die Wollust, in welcher er das Recht der sinnlichen Natur verficht und gegen Jungfräulichkeit und Ehelosigkeit, als etwas Unnatürliches, ankämpft, predigen diese Lehre mit dürren Worten, und des Antonio Beccadelli berüchtigtes Gedicht Hermaphroditus geht noch darüber hinaus. Dieser und die Verfasser ähnlicher Gedichte entschuldigen sich zwar meistens, indem sie ihre Arbeit als eine philologische Uebung darstellen. Aber ihr Lebenswandel war nicht viel besser und sie sprechen sich über denselben zuweilen mit einer schamlosen Offenheit aus. Dies Schwanken zwischen der Verderbniss des späteren Heidenthums und der christlichen Sitte, die sie zwar nicht strenge beobachten, aber doch anerkennen, dazu die scheinbare Genialität, mit der sie über alle Dinge absprechen, auch wenn sie sie nicht genau kennen, die Schöngeisterei, der es überall mehr auf die Form, auf die Eleganz der Rede, als auf die Sache ankam, das Uebertragen antiker Bezeichnungen auf moderne Verhältnisse, das Alles waren Gewohnheiten, die den Sinn für Wahrheit und Gewissenhaftigkeit schwächen mussten. Dazu kamen dann ihre äusseren Ver-

---

zu einer Zeit, wo dieselben sonst wenig besucht oder auch nur bekannt waren, sind allerdings auffallend. Es scheint indessen, dass mehr ein gelehrter Scherz, als eine religiöse Anmaassung dabei zum Grunde gelegen, wozu vielleicht, da jene Jahreszahl eine spätere Zeit, als die der Verfolgung, angiebt, gerade diese und der dabei vom Papste selbst gemachte Vorwurf (quod nimium gentilitatis amatores essemus, wie Platina erzählt) die Veranlassung gegeben haben mag.

[1]) Vgl. die Uebersetzung desselben in Carl Hagen, Deutschlands literarische und religiöse Verhältnisse etc., Band I.

hältnisse, die Unsicherheit ihrer Stellung, ihre Abhängigkeit von Fürsten, deren Gunst sie sich durch Schmeichelreden und durch bereitwilliges Eingehen auf ihre Wünsche und Launen erwerben und erhalten mussten, ihre sophistische Schriftstellerei, die, je nach Gunst und Bezahlung, ohne Ueberzeugung angriff und vertheidigte, ihr Verhältniss zur Kirche, der sie mehr oder weniger dienten, ohne kirchliche Gesinnung und Frömmigkeit zu haben, und endlich ihre übertriebene Meinung von dem Werthe ihrer Leistungen. Gerade weil sie nur den Maasstab der Form und Eleganz anlegen, weil sie keine sachliche Grösse kennen, ist ihre Eitelkeit und Ruhmredigkeit grenzenlos. Filelfo versichert nach seinem glänzenden Empfange in Florenz, dass selbst die Steine, wenn sie nur reden könnten, sein Lob verkündigen würden. Er spricht es ganz ernsthaft aus, dass er Niemand kenne, der ihn überträfe; wenn Virgil als Dichter grösser sei, so stehe er ihm als Redner nach, ebenso Cicero in seinen Versen; beide könnten wenigstens im Griechischen sich nicht mit ihm messen. Wo fände man einen Zweiten wie ihn? Aeusserungen dieser Art sind nicht bloss ein zufälliger, persönlicher Hochmuth; sie sind bei Weitem der Mehrzahl der Humanisten gemein. Daher sind sie denn auch so leicht verletzt und so kampflustig. Es entsteht eine eigene Literatur der „Invectiven“, der es an Lesern nicht fehlt und die wiederum ein neuer Gegenstand der Eitelkeit wird. Es sind Kämpfe vor einem zahlreichen Kreise von Zuschauern, bei denen der Sieger stets die Lacher auf seiner Seite hat. Man übt sich daher in der Heftigkeit und Gewaltsamkeit, bleibt niemals bei der Sache stehen, sondern geht sofort zu Persönlichkeiten über, erschöpft den ganzen Vorrath lateinischer Schimpfwörter, erlaubt sich die lügenhaftesten Verleumdungen, die schamloseste Indiscretion. Kein Verbrechen, kein Laster ist schlimm genug, um nicht dem Gegner vorgeworfen zu werden, kein Vorurtheil der Menge zu veraltet und zu kleinlich, um nicht auch daraus einen Vorwurf zu schmieden. Sie gewöhnen sich so an Grobheit, dass sie sie nicht bloss gegen ihre persönlichen Neider und Feinde, sondern auch gegen Entfernte und Hochgestellte üben. Wenn Luther sich gegen seine Gegner, auch gegen die fürstlichen, mit Worten loslässt, wie wir sie jetzt nur in den niedrigsten Kreisen kennen, so sind wir leicht geneigt, dies deutscher Rohheit zuzuschreiben. Aber Poggio in seiner ohne Zweifel auf Veranlassung der Curie verfassten Schrift gegen den Gegenpapst Felix V., Herzog von Savoyen, verfährt mit diesem und mit den Vätern des Concils nicht gelinder. Ebenso maasslos, wie in Verlästerungen, sind sie dann auch in Schmeicheleien gegen Gönner, von denen sie Wohlthaten

erhalten haben oder erwarteten. Sie machen aus diesem Zusammenhange auch kein Geheimniss, scheuen sich nicht, die übertriebenste Lobrede sofort mit ganz bestimmten und weitreichenden Forderungen zu verbinden und allenfalls, wenn die Belohnung ihren Erwartungen nicht entsprach, das bereits ertheilte Lob zurückzunehmen und in üble Nachrede zu verwandeln. Es war das ein ganz anerkanntes Gewerbe, und sie predigten und wiederholten ohne Unterlass die Doctrin, dass sie es seien, welche Unsterblichkeit verleihen und versagen könnten, und dass Freigebigkeit gegen sie die erste und unerlässlichste Tugend sei. Es herrschte in den Kreisen der Humanisten, trotz ihrer gelehrten Ansprüche und der amtlichen Stellung, welche sie grossentheils einnahmen, ein dreister, burschikoser Ton. Sie gefielen sich in kecken und frivolen Reden und Erzählungen, bei denen dann die Geistlichen, und hauptsächlich die Mönche, ein stehender Gegenstand des Spottes wurden. Es versteht sich, dass man es dabei mit der Wahrheit nicht sehr genau nahm. Ein abgelegener Saal im Lateran, in welchem die bei der Curie angestellten Humanisten sich nach der Arbeit Abends zu versammeln pflegten, erhielt von ihnen selbst den Namen des „Bugiale", der Lügenfabrik, und die dort vorgetragenen Witze und Anekdoten waren pikant genug, um dem Poggio den Stoff zu einem, natürlich in eleganter Latinität geschriebenen, einigermaassen berühmten Werke, den „Facetien", zu liefern.

Diese geniale Frivolität schützte sie dann aber nicht gegen eine krasse und geschmacklose Pedanterei. Von jener Affectation der Uebertragung antiker Phrasen und Namen auf die Gegenwart habe ich schon gesprochen; aber auch sonst trat der sachliche Zweck gegen die gelehrte Beziehung immer in den Hintergrund. Ihre klassische Sprache war ihnen immer die Hauptsache, der unmittelbare Gegenstand ihrer Reden diente ihnen immer nur als Gelegenheit, ihre Phrasen an den Mann zu bringen. Petrarca hatte über die dialektischen Klopffechtereien der Scholastiker gespottet, er hatte dahin gestrebt, von dem Conventionellen und Ueberlieferten zur Natur der Dinge zurückzuleiten. Bei diesen ersten Generationen seiner Schüler war dies in keiner Weise gelungen; ihre Streitigkeiten waren nicht minder hohl, ihr Wissen ebenso sehr Citatenkram. Und wenn es ein Vortheil war, dass sie, statt des bunten Gemisches verschiedenartiger Quellen, ausschliesslich die antiken Autoren citirten, so war damit der viel grössere sittliche Nachtheil innerer Unwahrheit verbunden, die fast bis zur bewussten Lüge ging. Petrarca, so eitel auch er schon gewesen war, hatte doch ein sittliches Ideal im Auge

gehabt: bei seinen Nachfolgern ist dies ganz in den Hintergrund getreten. Sie brauchen die tugendhafte Phrase eben nur als Redeform, sie kennen nur den Schein. Es kommt ihnen nur darauf an, was sie sprechen, nicht, was sie sind; sie haben sich gewöhnt, den Ausdruck einer Tugend schon für die Uebung derselben zu halten. Nur das ist aus den sittlichen Begriffen Petrarca's auf sie übergegangen, dass die höchste Bedeutung dem Individuum beiwohne. Aber die Individualität ist bei ihnen kaum noch etwas Anderes, als die Selbstsucht oder als die leere Form, jeden Inhalt nach Belieben anzunehmen und abzulegen.

Bald nach der Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts beginnt eine Reaction gegen diese Stimmung, welche, wenn auch nur langsam und zuerst auf vereinzelten Punkten vorschreitend, doch allmälig eine gänzliche Aenderung hervorbringt. Jene Fiction der Identität des neuen Italiens mit dem altrömischen, von der die Humanisten mit genialer Leichtfertigkeit ausgegangen waren, war denn doch nicht haltbar. Keine beider Seiten kam dabei zu ihrem Rechte. Daher denn eine Opposition, zuerst der Gelehrten im Interesse des Alterthums, dann der populären Gefühle, die dabei unbefriedigt geblieben waren. Die Humanisten hatten den höchsten Werth auf die Sprache gelegt. Laurentius Valla bewies ihnen in einem gründlichen Werke, dass sie dieselbe sehr unvollkommen kannten, er stellte ihnen die Anforderung reiner Latinität entgegen und zeigte, dass es dazu viel tieferer Studien bedürfe. Während diese philologische Kritik nur langsam wirkte, erhob sich eine andere, kräftigere Opposition. Die Humanisten hatten Cicero nicht bloss als Muster eleganter lateinischer Rede, sondern auch wegen des Gedankeninhalts seiner populären Philosophie vorangestellt. Man ging jetzt an die tieferen Quellen antiker Weisheit. Unter den griechischen Gelehrten, welche zu dem Unionsconcile von 1438 nach Italien gekommen und dort zurückgeblieben waren, bildete, wie es bei gealterten Völkern zu sein pflegt, die Würdigung der Heroen ihrer grossen Vorzeit und daher namentlich auch die Abwägung der Verdienste ihrer beiden philosophischen Heroen, des Plato und Aristoteles, einen beliebten Gegenstand der Erörterung. Georgios Gemistos Plethon und Bessarion[1]) schwärmten für Plato, Theodor Gaza und Georg von Trapezunt waren Anhänger des Aristoteles. Aber während ihrer fruchtlosen Disputationen bildete sich unter den Italienern eine Partei, welche sich mit jugendlicher

---

[1]) [Vgl. hierzu die Geschichte der Philosophie der Renaissance von Fritz Schultze, I. Band etc., namentlich das Einleitungskapitel.]

Frische auf dieses Thema warf und sich für die platonischen Ideen begeisterte. Cosmo von Medici mit seinem feinen, ahnenden Sinne hatte auch hier den Anstoss gegeben; er fühlte die Bedeutung des Gegenstandes und veranlasste einen talentvollen jungen Mann, Marsilius Ficinus, den Sohn seines Arztes, sich diesen Studien zu widmen. Marsilius vertiefte sich denn auch wirklich in die Werke Plato's und der Neuplatoniker und wusste seine Begeisterung seinen Schülern und namentlich auch dem jungen Lorenzo von Medici mitzutheilen, der demnächst eine „platonische Akademie“ stiftete, welche die bedeutendsten Gelehrten von Florenz zu ihren Mitgliedern zählte und sich eine Reihe von Jahren erhielt. Auf streng wissenschaftliche Arbeiten war es dabei wohl nicht abgesehen, sondern mehr auf eine gelehrte und geistreiche Unterhaltung, etwa nach dem Vorbilde des platonischen Gastmahls; unter den Mitgliedern, deren Verzeichniss uns Ficinus hinterlassen, sind Viele, deren Studien sich gar nicht näher an Plato anschlossen. Er selbst philosophirte zwar in platonischem Sinne und publicirte Uebersetzungen nach Plato und ächten oder vermeintlichen Neuplatonikern; aber auch er fasste die platonischen Lehren weniger im speculativen Sinne, als in dem einer mystischen Offenbarung, weniger zum Zwecke philosophischer Fortbildung, als zu dem religiöser Erregung auf. Er suchte sie nicht bloss mit der christlichen Offenbarung in Uebereinstimmung zu bringen, sondern als eine höhere, reinere und zum Theil darüber hinausgehende Verkündigung derselben, als eine esoterische Religion, darzustellen, in welcher das Bewusstsein des Ausgangs der Seele von Gott und das sehnsüchtige Streben der Rückkehr zu ihm, als dem höchsten Gute, die wesentlichsten Momente bildeten. Er kämpfte dabei eifrig gegen diejenigen, welche sich mehr an Aristoteles anschliessend nach der Auslegung, die sie demselben gaben, die Unsterblichkeit der Seele leugneten oder doch für unerweislich erklärten. Zu einer Religion war diese unbestimmte Lehre nun freilich ebenso wenig geeignet, wie zu einem festen philosophischen Systeme. Aber sie erweckte doch, im Gegensatze gegen die von den Humanisten ausgehende religiöse Gleichgültigkeit und Flachheit, den Sinn für das Tiefere und Geheimnissvolle und die Sehnsucht nach dem Idealen. Es lag in den platonischen Lehren etwas, das der Denkungsweise der Italiener sehr zusagte. Die Vorstellung von dem göttlichen Ursprunge der Seele, von der ihr inwohnenden Liebe zum Wahren und Schönen, die Lehre von der Wirksamkeit der Liebe, die sie bei Plato entdeckten, entsprachen daher ihren innersten Wünschen und wurden mit grösster Begeisterung aufgenommen. Dies um so mehr, als bei

näherem Betrachten diese Lehre derjenigen, welche bei Dante und noch mehr bei seinen Vorgängern herrschte, der Theorie von der edlen Seele und der erziehenden Kraft der Liebe, sehr ähnlich war und daher schon ein vorbereitetes Verständniss fand.

Dies erklärt denn, dass gleichzeitig mit dieser gelehrten Reaction auch eine populäre sich erhob. Die Verachtung, mit welcher die Humanisten auf die Volkssprache herabsahen, hatte wirklich die Folge gehabt, dass die Nationalpoesie nach dem mächtigen Aufschwunge im vierzehnten Jahrhundert so gut wie verstummt war. Zwar fehlte es nicht an Volksliedern oder an scherzhaften und satirischen Reimereien, wie sie besonders den Italienern unentbehrlich sind; auch fand sich von Zeit zu Zeit irgend ein Verehrer des petrarchischen Wohlklanges, der seine wirklichen oder fingirten Liebesgefühle in einem Sonett ergoss. Und selbst die humanistischen Poeten liessen sich wohl ein Mal zu einem italienischen Verse herab. Allein das waren vereinzelte Versuche, ohne höhere Bedeutung. Jetzt plötzlich, und zwar wiederum in Florenz und in dem Kreise, der sich um Lorenzo von Medici sammelte, ja unter seiner eigenen, kräftigsten Mitwirkung, änderte sich dies. Ohne Zweifel lagen dabei allgemeine, auch ausserhalb dieser Sphäre wirkende Ursachen zum Grunde. Das italienische Nationalgefühl, welches die Humanisten so eifrig pflegten und vermöge dessen sie auf die anderen Völker als „Barbaren“ mit Verachtung herabsahen, war denn doch allmälig auch auf die nicht lateinisch redenden Klassen übergegangen[1]). Da war es dann zu unnatürlich, dass gerade die lebende Sprache dieses hervorragenden Volkes zum Schweigen verurtheilt sein sollte. Dante's und Petrarca's Poesie, obgleich von den Humanisten und in der vornehmen Welt vernachlässigt, waren noch nicht vergessen; man bemerkte, dass die Sprache, trotz jener Vernachlässigung, Fortschritte gemacht, dass sie eine jugendliche Frische habe[2]). Man verzichtete ungern auf den Wohlklang des Reims, den die lateinische Poesie nicht gewährte. Endlich mussten die, welche beider Sprachen mächtig

---

[1]) Der Barbier Burchiello († 1448) zu Florenz beginnt ein Gedicht voller localer Satire gegen die verschiedenen Stände mit einem Anrufe Italiens, als der Königin Europa's.

[2]) Lorenzo von Medici, in der Einleitung zu dem Commentar seiner Sonette, indem er sein Dichten in der Muttersprache rechtfertigen und entschuldigen zu müssen glaubt, spricht von der „adolescenza di questa lingua“ und hofft, „da sie täglich eleganter und schöner werde“ (più elegante e gentile), auf künftige grössere Vollkommenheit. Ein Abdruck dieser sehr merkwürdigen Abhandlung bei Roscoe, Lorenzo de' Medici (Heidelberg 1826), Vol. IV, p. 292.

waren, denn doch erkennen, dass gerade die Eigenschaften, auf welche die Humanisten so grossen Werth legten, leichter Fluss der Rede, geniale Kühnheit, Scherz und Spott, hier viel besser gediehen, dass endlich das Naturgefühl, die lebensvolle Wahrheit in der Latinität nicht zu ihrem Rechte kämen. Sie fanden es besser, von Allen, als von einer immerhin beschränkten Zahl verstanden zu werden. Auch gab es Stoffe, mit denen man sich gern beschäftigte, die in den klassischen Rahmen gar nicht hinein wollten, die ritterliche Welt, das romantisch Abenteuerliche, von dem man an den Höfen in französischen Romanen, in den unteren Klassen in Volksbüchern las. Während diese Gründe an anderen Orten einzeln wirkten, kamen sie in jenem florentinischen Kreise alle vereint zur Sprache, der dann, ohnehin an selbstständiges, freies Denken gewöhnt, jugendlich, ritterlich und zugleich voll florentinischer Lachlust ohne Weiteres zum Werke schritt. Lorenzo selbst, in hohem Grade poetisch begabt, ging dabei voran, und der Commentar, mit dem er seine Jugendgedichte begleitete, erwähnt wenigstens einen Theil der Motive, die ihn dabei bestimmten. Er nennt sowohl die platonischen Ideen, als jene älteren italienischen Dichter. Er weiss wohl, dass die jugendliche Liebe zu einer schönen Frau nicht gleich sei jener Liebe zum höchsten Gute, zu Gott, aber er findet sie doch ähnlich, doch ein Mittel, zum Besseren und Edleren anzuleiten; er rühmt die philosophische Tiefe, mit der schon Guido Cavalcanti davon gesungen habe, vergleicht die Formen der vulgären Poesie mit den antiken, das Sonett mit dem Epigramm, die Canzone mit der Elegie, und findet sie wenigstens nicht nachstehend. Er beginnt daher auch ganz in der Weise der älteren Dichter; seine Liebesschicksale erscheinen fast wie eine Nachahmung von Dante und Petrarca. Es scheint auf eine Restauration wie die von den Humanisten beabsichtigte der antiken Poesie, so jetzt der italienischen und volksthümlichen abgesehen. Er versucht sich daher in allen Tönen der älteren Schule und des Volksliedes, in der ernsten terza rima, der schwunghaften Canzone, in den so mannigfacher und individueller Behandlung fähigen Octaven. Aber zugleich geht er über den Kreis dieser seiner Vorbilder hinaus, giebt auch den Eindrücken, welche ihm das Studium der Alten oder der Sitte seiner Zeit gegeben, freien poetischen Ausdruck. Die Natur und das Landleben ziehen ihn vorzugsweise an; er ergeht sich in landschaftlichen Schilderungen seiner Villen oder der Jagdlust; versucht sich mit glücklichstem Erfolge in der naiven und derben Sprache der Bauern. Eine Reihe von üppigen Tanz- und Carnevalsliedern, anmuthige Scherze mancher

Art[1], die humoristische Schilderung betrunkener Spiessbürger, die Sonntags zur Stadt zurückkehren, sind in gleicher Weise gelungen, wie die „Gebete“ und „Lobgesänge“, in denen sich eine, allerdings vielleicht mehr pantheistische, als rein christliche, aber doch wahre und innige Frömmigkeit ausspricht. In einem längeren dialogischen Gedichte lässt er Ficinus selbst seine Lehre vom höchsten Gute so klar und vortrefflich vortragen, dass der etwas pedantische Gelehrte selbst davon entzückt war und die Poesie seines edlen Schülers wieder in Prosa zurückübersetzte.

Lorenzo stand auch in dieser Beziehung nicht allein; das poetische Bedürfniss lag in der Luft, und bald hatte sich eine Schaar von Gleichgesinnten um ihn gesammelt, zu denen unter Andern sein jüngerer gelehrter Hausgenosse, Angelo Poliziano, sowie die Brüder Pulci gehörten. Aus diesem Kreise ging denn auch eine neue, der italienischen Poesie eigenthümliche Gattung hervor: das leichte, romantische Epos. Sie war nicht das Erzeugniss eines einsamen Dichters, sondern der gesellschaftlichen Verhältnisse. Die Turniere, die höchsten Leistungen der gesteigerten Festlust, reizten dazu, das glänzende Schauspiel durch Beschreibungen festzuhalten, und boten sich daher der neuerwachten Dichtkunst als dankbarer Gegenstand dar. Sie geben aber Reminiscenzen an die phantastische Welt der Ritterromane. Zwei solche Turniere, welche Lorenzo und sein Bruder Giuliano in den Jahren 1468 und 1469 veranstaltet hatten, setzten daher die Federn von Luca Pulci und von Poliziano in Bewegung. Jener begnügte sich mit einer genauen Schilderung der festlichen Hergänge, dieser benutzte das Fest nur als eine Gelegenheit zu Episoden mythologischen oder phantastischen Inhalts. Hatte man dadurch an der Schilderung solcher ritterlichen Thaten Gefallen gefunden, so lag die Betrachtung nahe, dass man dazu nicht erst solche seltenen Gelegenheiten abzuwarten brauche, sondern unmittelbar aus den Ritterromanen, den Vorbildern dieses theatralischen Ritterthums, Stoffe wählen könne. Luca Pulci versuchte dies zuerst, indem er ein wenig bekanntes, aber auch wenig anziehendes Rittergedicht bearbeitete, sein Bruder, Luigi Pulci, that einen glücklicheren Griff,

---

[1]) Auf einen derselben, La confessione, möchte ich aufmerksam machen, weil er unzweifelhaft das Vorbild zu Goethe's Generalbeichte gewesen ist. Das Gedicht ist ausser in der grossen Sammlung (Poesie del magnifico Lorenzo, London 1801, 4) auch bei Roscoe, Lorenzo, II, 351, abgedruckt. Das schöne „Gebet“, Oda il sacro inno tutta la natura, und die Ode, Destati pigro ingegno da quel sonno, welche die Nichtigkeit irdischer Freuden schildert und auf das Ewige hinweist, daselbst I, 287, 283.

indem er das Thema zu seinem „Morgante maggiore“ aus dem in Italien so sehr beliebten Sagenkreise der Paladine Carls des Grossen entlehnte, aus dem dann auch gleichzeitig oder sehr bald darauf der Graf Bojardo, am Hofe der Este in Ferrara, den Stoff zu seinem „Orlando innamorato“ entnahm, der dann endlich einige Jahre später durch Ariost fortgesetzt und weit übertroffen ward. Der Ton in allen diesen Gedichten ist wesentlich derselbe. Von einem schwärmerischen Hinaufsehen zu jenen ritterlichen Helden, wie es in den anderen Ländern noch vorkam, ist hier keine Spur; aber ebenso wenig von einem gegen solche thörichte Vorliebe gerichteten tief einschneidenden Spotte, wie im Don Quixote. Die Dichtung war keinesweges zunächst für den Druck bestimmt, sondern zum Vorlesen in festlichen Kreisen. Der Zweck war also vorherrschend der einer leichten geselligen Unterhaltung, bei der man um so lieber die bunten, phantastischen Abenteuer und Wunder der Ritterromane zum Grunde legte, weil sie den Vortheil boten, an Situationen und Gestalten anzuknüpfen, welche den Zuhörern bereits bekannt waren. Es war auch dabei etwas von Reaction gegen die Humanisten, deren lateinische Verse und Reden eine Zeitlang jene beliebte Lectüre verdrängt hatten. Aber zugleich war man doch über den Standpunkt jener Ritterromane hinaus, wollte sich ihnen nicht mehr mit unbedingter Gläubigkeit unterordnen, sondern Neues und Eigenes hinzufügen, Novellen, scharfsinnige Allegorien, mythologische Gestalten einmischen, überhaupt auf der Höhe der Bildung stehen und auf das, was man den humanistischen Studien verdankte, keinesweges verzichten. Daher brauchte man es denn auch mit jenen phantastischen Ueberlieferungen gar nicht genau zu nehmen; es kam nicht darauf an, ob sie buchstäblich wahr seien. Es hatte einen Reiz, den Eingeweihten und Zweifelnden zuzulächeln; man gewann durch diese ironische Haltung den grossen Vortheil, dass man das Abenteuerliche und Wunderliche noch immer mehr übertreiben konnte, den Vorwurf des Unwahrscheinlichen gar nicht zu fürchten brauchte. Man konnte dann auch leichter pikante Anspielungen oder auch Schmeicheleien, die zu stark waren, um ernsthaft ausgesprochen zu werden, darin anbringen; die Ironie gab immer einen Ausweg, man liess es dahin gestellt, was eigentlich damit gemeint sei. Es war eben der Ton leichter Conversation, bei welcher es weniger auf den Gegenstand, als auf die Art des Vortrages, auf Verstand, Gewandtheit, Grazie ankommt, und deren Hauptreiz darin besteht, dass Nichts erschöpft wird, dass die Person immer über der Sache steht; die künstlerische Ausbildung dieses Talentes war recht eigentlich die Aufgabe dieser Gattung.

Es lag auch darin eine Einwirkung und zugleich ein Ueberbieten der Humanisten. Die geniale Leichtigkeit, mit der sie kokettirten, war nicht ohne Einfluss geblieben; man war sich dadurch der Verschiedenheit von Ernst und Scherz bewusst geworden, wollte jeden in seiner Weise behandelt haben und verschmähete daher, wo es auf blosse Unterhaltung ankam, den Docententon und die preciöse Form, die im Ganzen noch in der Prosa und Poesie herrschte.

Andererseits aber erstrebte man auch eine Erweiterung und eine ernstere Behandlung des wissenschaftlichen Stoffes; man fühlte, dass das Studium der klassischen Schriftsteller noch nicht ausreiche, um sich auf dem Standpunkte des fünfzehnten Jahrhunderts zu orientiren. Man bewegte sich nach verschiedenen Seiten. Flavio Biondo († 1463) erforschte die Urkunden des Mittelalters, um die Geschichte Italiens weiter zu führen, Pico von Mirandola (1463—1494), dieser jugendliche Polyhistor, warf sich sogar mit Eifer auf das Studium des Hebräischen und der Kabbala. Vor Allem aber regte sich das Streben nach besserem Verständniss der Natur, das wir schon bei Dante wahrnahmen, zunächst zwar hauptsächlich in künstlerischer und praktischer Beziehung, hier aber sehr mächtig. Die Zeit, wo die Künstler bloss aus der Erinnerung oder nach handwerksmässig festgestellten und überlieferten Regeln arbeiteten, war vorüber. Man wollte klar sehen und mit Sicherheit operiren. Architekten, Maler, Bildhauer bemühten sich, jeder im Bereiche seiner Kunst, die Gesetze der Natur zu ergründen, die Regeln der Mechanik, der Perspective, die Proportionen und die Anatomie der Körper kennen zu lernen. Unter den Künstlern selbst oder in Verbindung mit ihnen finden sich dann auch wissenschaftlich angelegte Geister, welche mehr in die Tiefe dringen und die vereinzelten Erfahrungen zu vollständigen Systemen verarbeiten, wie Leon Battista Alberti, wie der Franciskaner Luca Pacioli, der zu seinen mathematischen Studien zum Theil durch die Freundschaft mit den Malern Pietro della Francesca und Leonardo da Vinci geleitet wird, wie endlich dieser selbst, der dann den Grundsatz eigener Beobachtung mit theoretischer Bestimmtheit ausspricht und so mit dem mittelalterlichen Princip der Autorität vollständig bricht. Ausser den künstlerischen Interessen wirkten aber auch andere auf die Förderung der Naturwissenschaften ein. Namentlich gediehen geographische und astronomische Studien. Der florentinische Arzt Paul Toscanelli, der schon im Jahre 1467 den berühmten Gnomon im Dome zu Florenz errichtete, verfolgte seit 1471 den Gedanken, Indien durch eine westliche Fahrt zu erreichen, von dem er dann 1477, da er von dem ähnlichen Plane des Columbus gehört

hatte, diesem eine ausführliche Mittheilung machte. Ueberhaupt ist es bemerkenswerth, welchen grossen Antheil die Italiener an den Entdeckungsreisen hatten, die am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts so mächtig zu der Umgestaltung aller Verhältnisse mitwirkten; nicht bloss der grosse Columbus, sondern auch Amerigo Vespucci und der Führer des englischen Geschwaders, welches im Jahre 1497 Neufundland entdeckte, Caboto aus Venedig, waren Italiener.

Gleichzeitig mit der wissenschaftlichen Reaction gegen die Einseitigkeit der humanistischen Richtung trat auch eine religiöse hervor. Der Humanismus hatte sich zwar, wie wir gesehen haben, nicht gerade gegen Kirche und Christenthum aufgelehnt, aber er war lau, hatte die Gleichgültigkeit und Kälte, zu der der italienische Volkscharakter, trotz grosser religiöser Erregbarkeit, hinneigte, noch gesteigert und zugleich durch seine Frivolität der Sittenlosigkeit und dem Leichtsinn der Geistlichen und Mönche Vorschub geleistet. Andererseits hatte auch hier, wie in anderen Ländern, die Gefahr der Kirche während des grossen Schisma zu engerem Anschlusse an sie bewogen, und diese Stimmung wurde nun durch jenen Gegensatz gereizt. Es gab daher Viele, zum Theil auch unter den Freunden der Humanisten, welche die Uebungen äusserlicher Andacht strenger betrieben, sich geisselten, kasteiten, Nachts zu mehrstündigen Gebeten wecken liessen; die Zahl der kirchlichen Stiftungen mehrte sich, das Jubiläum zu Rom vom Jahre 1450 war zahlreicher besucht und einträglicher, als irgend ein früheres. Busspredigar, wie Bernardino aus Siena, Roberto da Lecco, Johann von Capistrano und Andere, durchzogen von Zeit zu Zeit das Land und hatten, wie in den früheren Jahrhunderten, augenblicklich bedeutende Erfolge. Auch gab es unter den Geistlichen und Mönchen noch immer viele ernste und andächtige Männer, welche der herrschenden Verderbniss durch persönliche Andacht und Strenge, sowie durch klösterliche Reformen entgegen arbeiteten. Allein die Wirkungen solcher frommen Gestalten waren vorübergehend oder vereinzelt, während die Beispiele der Unsittlichkeit, sowie der maasslosen Ehr- und Habsucht an allen Orten und in allen Ständen vor Augen lagen und ansteckend und verführerisch waren. Die Nachwirkungen der Humanisten waren viel schlimmer, als sie selbst; man vergleiche nur Nicolaus V. und Pius II., die aus ihrer Zahl auf den päpstlichen Stuhl gelangten, mit Sixtus IV., Innocenz VIII. und gar Alexander VI., die alle drei von dem Vorwurfe humanistischer Schule völlig freizusprechen sind. Ganz weltlichen Plänen hingegeben waren sie ausser Stande, dem wachsenden Verderben entgegen zu wirken. Sixtus IV. gab durch seinen

Nepotismus und seine Intriguen, die bis zur Begünstigung von Verschwörern und Mördern gingen, das übelste Beispiel; unter Innocenz VIII. war selbst das Anstandsgefühl bei den Geistlichen so sehr erloschen, dass es eines ausdrücklichen Verbotes von ihm bedurfte (1488), um sie davon abzuhalten, als Wirthe von Spiel-, Trink- und Buhlhäusern aufzutreten[1]. Von der Kirche war also die Rettung nicht zu erwarten; das Bedürfniss einer kräftigen sittlichen Gegenwirkung musste sich daher jedem ernsten und einsichtigen Manne aufdrängen. Schon jene platonischen Studien hingen mit diesem Bedürfnisse zusammen, aber sie gewährten doch mehr eine aesthetische Befriedigung, als tiefe, sittliche Kräftigung. Die vage pantheistische oder theistische Frömmigkeit, welche durch sie erweckt wurde, konnte auf die Länge nicht genügen; sie regte nur an, ohne zu sättigen. Daher denn auch die auffallende Erscheinung, dass die hervorragendsten Mitglieder dieses gelehrten Kreises sich später ganz der positiven kirchlichen Lehre zuwandten. Pico von Mirandola, der durch seine Neigung zu mystischen Geheimlehren darauf vorbereitet war, Poliziano, der sogar, seinem Wunsche gemäss, im Dominicanerkleide beerdigt wurde, Lorenzo von Medici selbst, der, nach dem Berichte Poliziano's, in erbaulicher Weise starb und sogar den ihm gegenüber so spröden und anscheinend ungerechten Savonarola um seine Benediction bat, und endlich der jüngere Pico, der Neffe jenes berühmteren, der sogar zum eifrigen und wundergläubigen Anhänger und Lebensbeschreiber Savonarola's wurde. Indessen, zu einer weit ausgebreiteten, populären Wirksamkeit waren diese Gelehrten nicht geeignet, diese kam von anderer Seite her.

Schon im Anfange des fünfzehnten Jahrhunderts war zu Fiesole, also fast im Angesichte der lebenslustigen und gelehrten Hauptstadt Toscana's, ein neues Dominicanerkloster gegründet, welches durch den Eintritt mehrerer ausgezeichneter Jünglinge von tief andächtiger Gesinnung, namentlich des nachherigen hochverehrten und von der Kirche heiliggesprochenen Florentiner Erzbischofs Antoninus und des berühmten, liebenswürdigen Malers Fra Giovanni Angelico, sowie einiger Anderer, eine Schule frommer Gesinnung wurde. Im Jahre 1436 wurde die Genossenschaft nach Florenz in das von Cosmo von Medici so reichlich ausgestattete Kloster von San Marco versetzt und befand sich also nun in dem Hauptsitze humanistischer Gelehrsamkeit und üppiger Lebenslust. Sie erhielt sich indessen davon unberührt und blieb in ihrer demüthigen, stillen Wirksamkeit, bis

[1]) Perrens, Jérome, Savonarola, Paris 1853, S. 27.

sie von der Fastenzeit 1490 an der Ausgangspunkt einer gewaltsamen religiösen und politischen Erregung wurde. In diesem Jahre trat nämlich Hieronymus Savonarola, ein achtunddreissigjähriger, bis dahin in verschiedenen Geschäften des Ordens gebrauchter, aber bisher wenig beachteter Mönch, als mächtiger Volksredner auf. Er begnügte sich nicht, wie andere Bussprediger, Einzelne zu bekehren, sondern steuerte direct auf eine durchgreifende Aenderung der kirchlichen Verhältnisse hin. Italien werde, so liess er sich prophetisch vernehmen, in Kurzem von Gott mit einem grossen Leiden heimgesucht, dann aber werde eine Reform der Kirche eintreten. Der Zulauf zu seinen Predigten wurde so gross, dass er schon im folgenden Jahre dazu des Domes bedurfte, die Richtung derselben wurde mehr und mehr eine politische, wobei er sich der demokratischen Partei in Florenz, den Gegnern des medicäischen Hauses, anschloss und sich auf ganz specielle Prophezeiungen einliess, indem er nicht nur die (wirklich bald darauf eintretenden) Todesfälle Lorenzo's von Medici und des Papstes Innocenz VIII., sondern auch den Einfall und Sieg Carls VIII. von Frankreich, freilich zum Theil in vieldeutigen Worten, vorher verkündete. Das wirkliche oder vermeintliche Eintreffen dieser Prophezeiungen begründete seinen Einfluss auf das Volk immer tiefer, und als nun nach dem Tode Lorenzo's dessen Sohn und Nachfolger durch seine thörichten und schwankenden Maassregeln bei der Ankunft des französischen Königs seine Vertreibung aus der Stadt herbeigeführt hatte, wurde Savonarola, trotz seines Sträubens, auf politische Dinge einzugehen, bei allen Angelegenheiten der Republik der entscheidende Rathgeber. Die Verfassung wurde auf sein Anstiften im demokratischen Sinne verändert und er selbst rief von der Kanzel Christus zum König von Florenz aus, was dann sofort allgemeine Zustimmung erlangte. Demnächst schritt er zu seinem Hauptwerke, zur Reform der Sitten; er eiferte nicht bloss in seinen Predigten gegen Putz, Festlust, Spielsucht, Sonntagsentweihung, sondern ging auch zu thatsächlicher Durchführung seiner strengen Ansichten über, ernannte Inquisitoren, welche verwarnen, organisirte ein Heer von Kindern, die, in Quartiere vertheilt und von gewissen Beamten geleitet, in den Häusern herumgehen und sich die Anathemata, wie er sie nannte, die anstössigen, dem Dienste der Ueppigkeit gewidmeten Dinge, Schmuck, Würfel und andere Spiele, leichtsinnige oder nach seinem Urtheile unzüchtige Schriften und Kunstwerke erbitten sollten. Es wird endlich am Carnevalstage 1497 ein Scheiterhaufen von solchen Gegenständen errichtet, zu welchem seine Anhänger in aufrichtigem Eifer, Andere aber aus Furcht vor dem

Volke, wider ihren Willen, die kostbarsten Dinge herbeibringen. Ein venetianischer Kaufmann bietet vergeblich dafür eine grosse, zum öffentlichen Besten zu verwendende Summe; selbst die Künstler Bartolommeo della Porta und Lorenzo di Credi warfen ihre Studien in die Flammen. Statt der weltlichen Lustbarkeiten veranstaltete er dann kirchliche Processionen, bei denen bekränzte Dominicaner barocke italienische Festlieder sangen und die endlich mit einem allgemeinen Reigentanze schlossen. Das lebenslustige, geistreiche Florenz schien sich mehr und mehr in ein Kloster umzuwandeln.

Allein diese excentrischen Maassregeln, wie sie ihm fanatische Jünger verschafften, erzeugten bei Vielen ein heftiges Widerstreben, das, wenn auch anfangs aus Furcht vor der Menge unterdrückt, immer lauter wurde. Dazu kamen dann die politischen Gegner der durch seinen Einfluss herrschenden Demokraten, die Anhänger der verbannten und für ihre Rückkehr intriguirenden Medicäer und endlich die auf seine Erfolge eifersüchtigen Mönche der anderen Orden. Die Stadt zerfiel daher in leidenschaftliche Parteien, die sich immer offener und heftiger bekämpften und Savonarola veranlassten, sich mit Bewaffneten zu umgeben. Auch mit dem Papste gerieth er in Zwiespalt; das Treiben des ascetischen Mönches stand doch in zu grellem Widerspruche mit der Lebensweise Alexanders VI., als dass dieser es auf die Länge dulden konnte. Er berief ihn daher, zunächst in schmeichelhaften Ausdrücken, nach Rom, erliess dann strengere Anordnungen, die er aber auf die Verwendung der Signoria von Florenz zurücknahm, sprach aber doch endlich, da Savonarola seinen Befehlen den Gehorsam versagte, die Excommunication über ihn aus, worauf jener erst mit heftigen Predigten, dann endlich mit einem an die Könige Europa's gerichteten Briefe antwortete, in welchem er nachweist, dass Alexander nicht einmal ein Christ und dass seine Absetzung durch ein zu berufendes Concil dringend nöthig sei. Während er so mit dem Papste in offenem Kriege stand, war aber allmälig auch die Zahl seiner Gegner in Florenz selbst herangewachsen, denen sich dann bald die Gelegenheit zu erfolgreichen Angriffen bot. Bei einem Streite mit den Franciscanern, deren Eifersucht durch die Erfolge des Dominicaners heftig erregt war, hatte Savonarola ein Mal mit einem flüchtigen Worte auf die Feuerprobe, als das Entscheidungsmittel, hingewiesen. Die Franciscaner nahmen es auf, aber Savonarola zog sich nun zurück, und als dann einer seiner Ordensbrüder für ihn auftreten wollte, wurden bei zwei Versuchen der Ausführung von beiden Seiten so lange Schwierigkeiten gemacht, bis endlich ein starker Regen eintrat und beide Parteien

nun einig waren, dass die gefährliche Probe nicht Gottes Wille sei. Dadurch änderte sich die Stimmung. Von seinen Anhängern fielen viele ab, die Gegner wurden muthig. Es kam zum bewaffneten Kampfe in der Kirche S. Marco selbst, und die Behörde sah sich veranlasst, Savonarola nebst zweien seiner eifrigsten Anhänger gefangen zu nehmen und ihnen den Process zu machen, der demnächst durch päpstliche Commissarien fortgesetzt wurde und mit der Verurtheilung zum Feuertode wegen Ketzerei endigte. Bei der Tortur war er schwach gewesen und hatte Bekenntnisse gemacht, die er nachher widerrief; den Tod (1498) erduldete er würdig. Seine Asche wurde, damit seine Verehrer sie nicht zu Reliquien brauchten, in den Arno geworfen. An solchen fehlte es ihm nicht; schon um 1500 wurden in Rom Medaillen verkauft, auf denen er als Beatissimus martyr dargestellt war, und noch lange fand man an seinem Todestage den Platz seiner Hinrichtung bekränzt. Einige Biographen, darunter auch Pico von Mirandola, der Neffe, schildern ihn vollkommen als Wunderthäter und Heiligen. Julius II. gestattete, dass Raphael ihn in der Disputa unter den Lehrern der Kirche darstellte, und soll sogar von seiner Canonisation gesprochen haben. Mit den Jahrhunderten wuchs seine Verehrung; der H. Filippo Neri hatte sein Bildniss in seiner Zelle und rühmte ihn hoch, und Benedict XIV. (1751) zählt ihn, freilich nur in einem theologischen Werke, unter den seligen Dienern Gottes auf. Er war gewiss ein frommer, das Beste wollender, von der herrschenden Verderbniss tief ergriffener Mann, seine Visionen und Prophezeiungen waren kein Betrug; er glaubte wirklich daran.

Aber seine Frömmigkeit war nicht die reine, nüchterne, demüthige, welche sich Gott ganz zum Werkzeuge hingiebt und auf den von Ihm geordneten Wegen vorschreitet; er war nicht frei von Selbsttäuschung und Eitelkeit, liess sich durch den Beifall der Menge zu leidenschaftlicher visionärer Erregung fortreissen. Das Reich Gottes, auf das er hinarbeitete, war nicht das innere, unsichtbare, sondern ein äusseres, politisches.

Daher war denn auch sein Werk ohne Bestand; seine wenigen Anhänger verstummten; selbst die Brüder von S. Marco verleugneten ihn, und auf den Strassen von Florenz erhielt sich sein Andenken nur in Spottliedern. Es war für Italien die höchste Steigerung, aber auch das definitive Scheitern der in den Zeiten des Kirchenverfalls angeregten religiösen Reaction. Es fand sich Keiner, der einen weiteren Versuch der Reform wagte. Die Zeit Alexanders VI., wo die Kämpfe der Fremden auf italienischem Boden, wo die wilden,

ehrgeizigen Pläne Cäsar Borgia's die Gemüther in leidenschaftliche Gährung brachten, wo Jeder Ursache hatte, für seine eigene Erhaltung zu sorgen, und Jeder nach unrechtmässigem Gewinne strebte, wo der Papst selbst es kaum der Mühe werth hielt, seine Wollust und seine Habsucht zu verschleiern[1], wo Treubruch, Gift und Dolch alltägliche politische Mittel waren, das war keine Zeit religiöser Einigung und Erhebung. Das religiöse Gefühl zog sich zu einsamer Trauer zurück oder äusserte sich als krasser Aberglaube. Es konnte nur empören, wenn bei der Schandthat von Sinigaglia, wo Cäsar Borgia die ihm gefährlichen Truppenführer unter dem Scheine freundlicher Unterhandlung in seine Gewalt lockte und ohne Weiteres erwürgen liess, einer derselben, Vitellozzo Vitelli, vor seinem Ende seinen Mörder, den Sohn des Papstes, bat, sich bei diesem für ihn zur Vergebung seiner Sünden zu verwenden. Jetzt bildete sich jene Lebensansicht, welche Macchiavell und Guicciardini in ihren Schriften mehr oder weniger deutlich aussprachen, welche klugen Eigennutz als hohe Tugend der Regierenden betrachtet und von glühendem, aber schon aus Vorsicht nur kalt und als Erfahrungssatz ausgedrücktem Hass gegen Priesterschaft und Papstthum erfüllt ist[2].

Julius II. war eine imposante Gestalt, aber durchaus weltlicher Fürst; sein Hauptbestreben, Italien von den auswärtigen Mächten unabhängiger zu machen, steigerte das patriotische Gefühl, zog aber von religiösen Unternehmungen ab. Anders verhielt es sich mit Leo X.; der Sohn Lorenzo's von Medici hatte nur die Herstellung des Friedens und die Beförderung der Wissenschaft und Kunst im Auge. Sein sittliches Verhalten war frei von groben Vorwürfen, sein Unglaube, namentlich das Wort von der „Fabel von Christo", das man so oft wiederholt hat, ist unerwiesen und beruht auf der Angabe eines späten und wenig unterrichteten Schriftstellers. Aber ein Vorbild christlicher Tugend war er ebenso wenig, mit den Pflichten des Oberhauptes der Kirche nahm er es mindestens sehr leicht.

---

[1]) Fra Benedetto im Kloster S. Marco zu Florenz in seinem Cedrus Libani: Papa Alessandro sesto allor regnava, Ripien d'ogn' avarizia e di lussuria. L'esemplo del pastor ogn' uom pigliava. Perrens, a. a O.

[2]) Vgl. Macchiavell am Schlusse seines Berichtes über den Vorfall von Sinigaglia und in der bekannten Stelle in den Discorsi Lib., I, c. 12. — Guicciardini in seinem Geschichtswerke wiederholt z. B. Lib. XIV, c. 5, viel stärker aber in seinen fragmentarischen Aufzeichnungen, z. B. in der (bei Burkhardt, a. a. O., S. 465 angeführten) Stelle über Luther, oder in der andern (opere inedite, I, 236), wo er drei Dinge vor seinem Tode zu sehen eifrigst wünscht, ohne es zu hoffen: Florenz als wohlgeordnete Republik, Italien von den Barbaren, die Welt von der Tyrannei di questi scelerati poeti befreit.

Seitdem er sein Ziel, das Papstthum, und dadurch reiche Mittel zur Befriedigung seiner Neigungen erlangt hatte, hielt er sich von den Geschäften möglichst fern und liebte es, seinen Tag mit dem Anhören von Musik, für die er als Kenner galt, von Improvisationen und Vorlesungen und mit oft recht derben Scherzen hinzubringen. Der heilige Vater verschmähete nicht, die Ess- und Trinklust des „Archi-poeta“ Querno zu reizen und zu necken, und den eiteln Baraballa durch übertriebene Lobsprüche seiner schlechten Verse so zu steigern, dass er an die ihm vorgespiegelte Dichterkrönung auf dem Capitol glaubte und auf seinem weissen Elephanten der Gegenstand allgemeinen Gelächters wurde. Mit der Förderung der Wissenschaften nahm er es wirklich ernsthaft. Jene Inschrift, welche er bei seinem Krönungszuge an einem von Agostino Chigi errichteten Triumphbogen las, dass Venus und Mars (wie Jedermann verstand, die Schutzgötter Alexanders VI. und Julius II.) ihre Zeit gehabt hätten, jetzt die der Pallas komme, sollte eine Wahrheit werden. Aber er verstand darunter vorzugsweise die humanistischen Studien. Sofort bei seinem Regierungsantritte berief er Sadolet und Bembo, die anerkannten Muster lateinischen Styls, in seinen Dienst, um der klassischen Sprache seiner Bullen sicher zu sein. In einer derselben. gerichtet an einen Gelehrten, der im Orient nach Handschriften geforscht hatte, erklärte er es für einen vorzüglichen Gegenstand seiner Sorgfalt, dass die lateinische Literatur unter seinem Pontificat bereichert werde[1]). Die Dichter strömten daher nach Rom, die politische Noth schien in den Hintergrund zu treten, es entstand ein literarischer Eifer, wie in den Tagen Nicolaus V., und grösser, als damals, weil das Verständniss und die Uebung der lateinischen Poesie durch die lange Dauer dieser Studien sehr erleichtert war. Wie gross diese von dem Papste ausgehende und von Anderen nachgeahmte Begünstigung war, mag das Beispiel eines gewissen Johann Gorizius oder, wie man ihn latinisirend nannte, Janus Corycius beweisen, der ein untergeordnetes, aber einträgliches Amt bei der Curie bekleidete und seine Einkünfte dazu verwendete, die Poeten um sich zu versammeln und freigebig zu bewirthen, welche ihn dann natürlich oft zum Gegenstande ihrer Gedichte machten. Namentlich geschah dies, als er im Jahre 1514 in S. Agostino in Rom eine Gruppe der heiligen Anna mit Maria und dem Christuskinde, von der Hand des berühmten Bildhauers Andrea aus Sansavino, stiftete, die all-

---

[1]) Non in postremis hanc quoque (curam) habendam ducimus, ut latina lingua nostro pontificatu dicatur facta auctior. Roscoe, Leo X., Append., No. 98.

gemeine Bewunderung erregte. Alle diese an ihn gerichteten, durchweg lateinischen Dichtungen wurden dann im Jahre 1524 unter dem Titel „Coryciana“ gedruckt und ergaben eine Theilnahme von nicht weniger als 120 Dichtern, die damals sämmtlich in Rom lebten.

Aber die Stellung der lateinischen Poesie war doch eine andere, wie in jener Frühzeit des Humanismus. Sie stand nicht mehr allein, die italienische war neben ihr emporgekommen. Jede von beiden hatte ihre Vorzüge. Mit der geistreichen Anmuth und Lebendigkeit, welche die Nationalpoesie, besonders durch Ariosto's lange erwartetes Gedicht (1515), erreichte, konnte die Latinität um so weniger wetteifern, als sie, in Folge der zuerst von Lorenzo Valla aufgestellten, allmälig aber allgemein anerkannten Ansichten, zu grösserer Correctheit gefördert war und darauf den höchsten Werth legte. Die Buchdruckerpresse hatte sowohl die gelehrten Studien, als den populären Genuss erleichtert und verbreitet und dadurch den Gegensatz des Belehrenden und des Unterhaltenden zum Bewusstsein gebracht, der naturgemäss mit dem der lateinischen und der italienischen Literatur fast zusammenfiel. Jene gab zwar ihre ältere Stellung keinesweges sofort auf; am Hofe Leo's X. diente sie noch recht eigentlich zur Unterhaltung; lateinische, vom Spiel der Laute oder Geige begleitete Improvisationen waren eine Liebhaberei des Papstes selbst und des höfischen Publikums. Auf Eleganz und Formschönheit machte sie nun zwar entschiedene Ansprüche, aber sie glaubte nicht mehr, wie in der Jugendzeit des Humanismus, diese durch geniale Dreistigkeit erlangen zu können, sondern nur durch enges Anschliessen an die klassischen Leistungen der römischen Vorzeit. Erst jetzt erreichte die Verehrung Cicero's den höchsten Gipfel; man fand, dass Petrarca und seine Nachfolger es damit viel zu leicht genommen hätten; es wurde ziemlich allgemein anerkannte Regel, sich keines Ausdrucks zu bedienen, der nicht bei Cicero selbst oder doch in seinem „unsterblichen und fast göttlichen Zeitalter“[1]) nachzuweisen sei. Das Wort und der Styl wurden nachgerade bedeutender, als die Sachen. Aber auch in diesen zeigte sich der vorherrschende Ernst. Neben der feinen Satire und den glänzenden Oden im horazischen Style kam jetzt, und zwar offenbar als höchste und würdigste Gattung, das Lehrgedicht in Aufnahme. Eine ganze Literatur dieser Art trat unter Leo X. und seinen nächsten Nachfolgern ans Licht. Fast alle Gegenstände des damaligen Wissens wurden in lateinischen Hexametern behandelt: Astronomie und die Cultur der Orange (Pontanus),

---

[1]) Vgl. Burckhardt, a. a. O., S. 249.

Seidenzucht und Schachspiel (Vida), das Goldmachen (Angorelli), die Jagd und die Erdkunde (Navagero). Selbst das eben entdeckte Heilmittel der widerlichen Krankheit, welche damals als ein neues und unverstandenes Uebel so furchtbare Verheerungen anrichtete, wurde von einem gelehrten Arzte (Fracastoro) in poetischer Einkleidung gefeiert. Gerade in diesem Gedichte ersehen wir deutlich, was damals der didaktischen Gattung den Vorzug verschaffte. Die Umschiffung der Welt, die Entdeckung von Amerika boten eine solche Fülle von neuen Anschauungen, eine so gewaltige Erweiterung der Welt- und Naturkenntniss, eröffneten soviel neue Einblicke in die Wunder der Natur, dass man den Geschmack an blossen Fictionen, an mythologischen Spielen, an dem Traumbilde des wiederhergestellten Alterthums verlor. Man fühlte, dass man in gewisser Beziehung über die Herrlichkeit jener ruhmvollen Vorzeit hinausgegangen sei, einer neuen Zeit entgegenschreite. Man fühlte aber auch, wie viel zu lernen sei, und wollte daher neben der Schönheit klassischer Form auch Stoffliches erhalten[1]).

Auch die italienische Poesie blieb nicht unberührt von dieser gelehrten Richtung der lateinischen; waren es doch zum Theil dieselben Hände, welche beide pflegten. Auch sie versuchte sich, wenn gleich seltener, in weitschweifigen Lehrgedichten, über Bienenzucht, Gartenbau, Jagd u. A. Auch sie glaubte, Anspruch auf Correctheit machen zu müssen; wie dort das Zeitalter des Cicero, bildete hier Petrarca ein Vorbild, dem Unzählige mit pedantischer Treue nachstrebten. Dazu kam dann aber die Frage, ob die italienische Sprache sich nicht mehr der lateinischen nähern, zu derselben Höhe des Klassischen erheben solle. Namentlich war der Reim bedenklich; er war erst in der Zeit des Verfalls der römischen Sprache aufgekommen, es fragte sich, ob man ihn nicht entbehren könne. Schon im vorigen Jahrhunderte waren einige, jedoch bei dem Vorherrschen der lateinischen Poesie wenig beachtete Versuche gemacht; im Jahre 1515 treten rasch hinter einander Trissino und Ruccellai, und zwar beide in regelmässigen, den römischen Vorbildern nachgeahmten Tragödien, Trissino auch in einem langen epischen Gedichte, die Befreiung Italiens von den Gothen, in reimfreien Versen auf. Die ganze Literatur der Nation war aus dem Stadium jugendlich kecken

---

[1]) S. die Einleitung zum Syphilus bei Roscoe, Leo X., II, 475. Der Dichter beginnt damit, die Vorzüge seines Zeitalters, die grossen Entdeckungen, die Wunderwelt der tropischen Länder zu schildern, geräth dabei aber unvermerkt in eine Schilderung der Gedichte seiner Zeitgenossen, welche den Umlauf der Gestirne, den Wechsel der Jahreszeiten, die Pflanzenwelt zum Gegenstande haben.

Uebermuths in das männlichen Ernstes und verständiger Reflexion übergegangen.

Damit hing es zusammen, dass die Poesie auch die christlichen Gegenstände nicht mehr so wie früher übergehen zu dürfen glaubte. Leo X. selbst begünstigte solche Unternehmungen. Als er davon erfahren, dass der berühmte Sannazar an einem Gedichte über die Geburt Christi (de partu virginis) arbeite, belobte und bestärkte er ihn in diesem Vorhaben durch ein besonderes Sendschreiben. Den Hieronymus Vida, dessen Gedicht über das Schachspiel den Papst so entzückt hatte, dass er versicherte, ein Sterblicher könne so Vortreffliches nicht ohne göttliche Eingebung leisten, trieb er an, seine Muse nun auch einem christlichen Gegenstande zu weihen. Beide Gedichte nahmen indessen längere Zeit in Anspruch und erschienen erst nach Leo's Tode. Beide zeigen, dass ihre Verfasser es mit dem Christenthume ernsthaft nahmen, dass sie ihre besten Kräfte an einen so hohen Gegenstand setzen wollten, aber keines von beiden lässt eine warme Begeisterung durchblicken. Sannazar ist noch ganz in jener Mischung heidnischer und christlicher Vorstellungen befangen, wie die Humanisten des vorigen Jahrhunderts; er lässt nicht etwa einen der Propheten, sondern den Proteus die Geburt des Heilandes vorhersagen, die Jungfrau wird vor diesem grossen Ereignisse als die Hoffnung der Götter (spes fida Deorum) gepriesen, Nymphen, Dryaden, Nereiden kommen zahlreich vor. Schon Erasmus fand dies anstössig und Vida mag dasselbe Gefühl gehabt haben, wenigstens verzichtet er in seinem fast zehn Jahre nach dem des Sannazar erschienenen Gedichte auf allen mythologischen Apparat; aber es ist rhetorisch und frostig. Auch so aber bildet er unter den Poeten seiner Zeit noch eine Ausnahme; alle Anderen stehen ganz auf dem Boden des Sannazar. Die Coryciana liefert dafür eine Blumenlese; die Heiligen, welche jene Gruppe des San Savino darstellte, werden nicht anders als Dii, Götter, genannt, und wenn einer der Dichter dem gastfreien Gorizius nach langem Leben die ewige Seligkeit wünscht, so wird das dadurch ausgedrückt, dass er an den Mahlen der Götter frohen Antheil nehmen, den irdischen Falerner mit besserem Nectar vertauschen möge[1]. Indessen bei dieser Gelegenheit möchte das noch als eine erlaubte poetische Licenz hingehen; allein wie ernst es der ganzen Zeit damit war, beweisen am deutlichsten die Bullen, welche Bembo für Leo X. abfasste und in welchen er

---

[1] Vgl. für diese und die vorhergehenden Thatsachen Roscoe, a. a. O., II, 456, 459, 527.

den officiell auftretenden heiligen Vater ganz in derselben mythologischen Sprache reden lässt. Jene ernste christliche Gesinnung, welche wir an Einzelnen das ganze fünfzehnte Jahrhundert hindurch verfolgen konnten und welche in Savonarola gesteigert erschien, war nicht bis in die Höhe der Literatur gedrungen. Eine gewisse Reaction gegen die Frivolität aus den Jugendjahren des Humanismus, und besonders gegen die Schamlosigkeit Alexanders VI. und seines Hofes war zwar unverkennbar eingetreten, aber sie war mehr eine Sache des Anstands und Geschmacks, als der Religiosität, und wenn überhaupt religiös, mehr theistisch, als christlich. Sie hing mehr mit den platonisirenden Ideen aus dem Kreise des Lorenzo von Medici, als mit den sittlichen Gedanken des Evangeliums zusammen. Man war weit entfernt, die tiefe Verderbniss der menschlichen Natur, die Sünde, die selbst dem Edelsten und Besten anhaftet, und die darauf beruhende relative Gleichheit aller Menschen vor Gott, zu ahnen, sondern schwärmte für eine Vollkommenheit des Individuums, die man mehr durch Beschäftigung mit dem Hohen, Reinen und Schönen, als durch Selbsterkenntniss zu erlangen strebte. Es war die Vorstellung einer geistigen Aristokratie, die sich über das Gemeine zu erheben habe; es wurde möglich, dass man, um die Eigenschaften des vollkommenen Menschen auszumalen, vorzugsweise die Gestalt des durchbildeten Hofmannes wählen konnte. Jene Theorie, die wir schon bei den Vorgängern Dante's beobachtet haben, die vielleicht kein eigenthümliches italienisches Erzeugniss, sondern aus der Ritterdichtung des Nordens entlehnt, die aber doch erst in Italien aus den Schranken des Standesmässigen heraus zum allgemein Menschlichen erhoben und geistig ausgebildet war, die Theorie der Erziehung der edlen Seele durch das Wohlgefallen an der Schönheit und durch die Liebe, war durch den Platonismus geläutert und sanctionirt, und es kam nun bei der weiter fortgeschrittenen Bildung nur darauf an, sie völlig von dem Schulstaube alter und neuer Scholastik zu reinigen, um den besseren Theil der Nation, die jetzt weiter ausgedehnte gebildete Gesellschaft, damit zu durchdringen. Dies war die Aufgabe, welche mehrere schöne Geister dieser Zeit, der Graf Castiglione in seinem Corteggiano, Bembo in den Asolani in Ausübung zu bringen suchten, beide in der damals durch die Verehrung für Plato sehr in Aufnahme gekommenen Form des Gesprächs, aber, da es eben auf eine allgemeine Theilnahme besonders auch der Frauen ankam, in italienischer Sprache. Der Erfolg war immens; sich mit dem Begriffe der Schönheit zu beschäftigen, ihn zu zergliedern und in mannigfachen Beziehungen zu betrachten, den

Gedanken der Liebe, also doch eines zärtlichen Verhältnisses der Geschlechter, aber gereinigt von Allem, was es vorwurfsvoll oder bedenklich machen könnte, ins Auge zu fassen, ihn sogar als das Edelste und Herrlichste zu preisen, das war eine für die italienische Phantasie unendlich anziehende Aufgabe, eine feine Schwelgerei, der man sich ohne Gefahr hingeben zu können glaubte. Dass dies denn doch seine Nachtheile habe, dass jene Gedanken denn doch sehr unbestimmte und abstracte seien, die bei dem Versuche ihrer Verwirklichung leicht in ihr Gegentheil umschlagen könnten, dass selbst im günstigsten Falle die anhaltende Beschäftigung mit solchen, gesunder Lebenskraft entleerten Vorstellungen das Gemüth verweichlichen müsse, bemerkte man nicht, oder wollte es doch nicht eingestehen.

Man hat oft die Frage aufgeworfen, wie es zu erklären, dass die italienische Literatur in diesem ihrem goldenen Zeitalter kein einziges bedeutendes dramatisches Werk hervorgebracht habe. Die Ursache liegt ohne Zweifel in dem Individualismus, in dem die Nation von ihrem ersten geistigen Auftreten an befangen war und sich immer mehr bestärkte. Das wahre, ergreifende Drama setzt eine feste, sittliche Basis voraus, die Existenz sittlicher Gesetze, deren Begrenzung und deren Verhältniss zur menschlichen Freiheit zwar dunkel und daher Gegenstand des Zweifels werden kann, deren Verletzung aber nicht ungestraft bleiben darf. Die Italiener dieser Zeit hatten solche sittliche Basis nicht mehr. Indem sie sich in die Wiederbelebung des Alterthums hinein geträumt und die Frivolität des früheren und die Abstractionen des späteren Humanismus durchgemacht hatten, hatten sie allmälig den sittlichen Boden des Christenthums verloren, ohne auf dem der antiken Welt festen Fuss fassen zu können. Die politischen Schicksale, denen das Land unterlag, die Kämpfe der Fremden auf italienischem Boden und die bleibende Herrschaft derselben in einigen Provinzen, hatten für jetzt noch keinesweges einen so bedeutenden Einfluss auf die geistige Richtung, wie man glauben sollte. Es waren sogar Vortheile mit diesem Unglück verbunden. Der Gesichtskreis wurde erweitert; man war nicht mehr so ausschliesslich auf die elenden Intriguen von Condottieren und kleinen Tyrannen hingewiesen, musste, schon um der Gefahr völliger Unterwerfung vorzubeugen, die Welthändel, die Politik der grossen Mächte im Auge behalten. Der italienische Patriotismus war verletzt, in gewissem Grade gedemüthigt, aber doch auch angeregt, wach gerufen. Die Nationalliteratur gewann dadurch eine grössere Bedeutung; es war nicht mehr die Zeit, sich ganz den Träumen von antiker Grösse hinzugeben. Man hatte Ursache, nach-

zuforschen, wie das Land in diese ungünstige Lage gekommen, welche erblichen Fehler dahin geführt, wie ihnen abzuhelfen sei. Man war also auf historische und politische Studien angewiesen, fühlte das Bedürfniss, die volle Wahrheit zu sehen und Anderen darzulegen, und konnte nicht verkennen, dass die Volkssprache dafür das geeignete Medium sei. Eine Reihe von mehr oder weniger bedeutenden Schriftstellern, darunter auch Macchiavell und Guicciardini, bedienten sich ihrer, und das Geschichtswerk des Paul Jovius, das derselbe schon in den Tagen Leo's X. anfing und weit über dieselben hinaus fortsetzte, beweist, trotz seines augenscheinlichen Bemühens, das lateinische Wort den modernen Verhältnissen anzupassen, wie unumgänglich nöthig dies war. Auch so entgingen sie dem Zwiespalt nicht ganz, in welchen die Nation durch jenen Versuch der Wiederbelebung des Alterthums gerathen war. Auch sie, obgleich praktische, meistens sogar thätig mitwirkende Politiker und beobachtende, scharfblickende Männer, haben doch in gewissem Grade den historischen Faden verloren, sie kennen die nächste Vorzeit nur unvollkommen, sie wissen keine anderen Beispiele zur Vergleichung heranzubringen, als die des entfernten Alterthums, dessen Verhältnisse sie keinesweges durchdringen. Macchiavell knüpft seine Belehrung an die ersten zehn Bücher des Livius, deren Inhalt, wie uns Neueren unbezweifelt feststeht, ein durchaus sagenhafter ist, und seine zum Theil sehr feinen und geistreichen Bemerkungen haben ihren Werth nur durch ihre allgemeine, näher zu prüfende Wahrheit, nicht durch die Beispiele, auf die er sie stützt. Sie haben dadurch den Vorzug, dass ihre anregende Kraft nicht an eine bestimmte Zeit gebunden ist, aber sie waren eben deshalb für die damalige Gegenwart Italiens unpraktisch und selbst gefährlich, weil sie vermöge ihrer Allgemeinheit auch zu den kühnsten und frevelhaftesten Plänen verleiten konnten. Wie wenig diese historisch politische Literatur den sittlichen Begriffen des Christenthums Rechnung trug, wie unverhüllt sie die Selbstsucht als das allein geltende Motiv des Handelns anerkannte, wie weit sie in der Gleichgültigkeit bei der Wahl der Mittel zu dem politischen Zwecke ging, habe ich schon früher bemerkt.

Neben diesen ernsten Verhältnissen und der ernsten Literatur, welche sie begleitete, setzte dann aber die leichte und frivole Poesie ihren Weg ungehindert fort. In der Zeit, wo die Erstürmung Roms mit allen ihren Greueln ein Bild darbot, welches recht geeignet war, die Gemüther ohne Unterschied zu schrecken und zu erschüttern, schrieb Berni an seinem Orlando innamorato, in welchem er das

Gedicht des Bojardo in leichter Sprache und mehr in das Ironische umarbeitete, erging sich Teofilo Folengi in seinen ausgelassenen „maccaronischen" Versen und Giovanni della Casa, Erzbischof von Benevent, nebst zahlreichen Anderen, in Dichtungen der leichtfertigsten Art[1], bei denen man bemerkt hat, dass gerade die frivolsten von Geistlichen zum Theil hoher Würde und von Mönchen herstammen.

Zur Vollständigkeit des culturhistorischen Bildes der italienischen und auch der deutschen Zustände würde, strenge genommen, auch die Betrachtung der Kunst erforderlich sein. Sie war zwar auch hier, wie immer, im Wesentlichen ein Resultat des geistigen Lebens und mithin demselben in seinen Entwickelungsstadien nachfolgend, aber sie wirkt doch stets auf dasselbe, es in seiner Richtung bestärkend oder dieselbe modificirend, zurück, und gerade hier geschah dies in hohem Grade. Ja es giebt auch Fälle, und gerade hier treten solche ein, wo bei einer das Kunstgebiet berührenden geistigen Richtung sie selbst die Initiative übernimmt und in ihrer schweigsamen und ahnenden Weise Gedanken andeutet und anregt, die erst später zu bewusstem Ausdrucke und zu praktischer Geltung kommen. Wir müssen uns indessen dem Plane dieses Buches gemäss jene Ausführung hier versagen, um sie später bei der eingehenden Betrachtung der künstlerischen Entwickelung nachzuholen.

Dagegen müssen wir noch einen Blick auf die Ereignisse werfen, welche die bisher betrachtete Epoche, die Jugendzeit und das Werden der neueren Geschichte, abschlossen und ihr männliches Alter begründeten. Das fünfzehnte Jahrhundert, und mit ihm die neuere Geschichte, begann damit, dass die Nationen sich aus der früheren Einheit zurückzogen, sich mehr mit sich selbst beschäftigten und ihre Eigenthümlichkeit ausbildeten. Gegen das Ende des fünfzehnten oder im Anfange des sechszehnten waren sie damit fertig und es machte sich nun wieder die einigende Kraft geltend und begründete ein Band geistiger Gemeinschaft und politischer Wechselwirkung, welche die Einheit des abendländischen Völkersystems inniger und lebensvoller, als bisher, wenn auch in anderer, freierer Form, herstellte. Die westlichen Völker hatten ihre innere Organisation vollendet und waren so weit zu einheitlicher Macht erstarkt, dass sie dieselbe nach aussen geltend machen konnten und mussten; die beiden anderen grossen Nationen waren gleichzeitig in ihrer geistigen Arbeit so weit gelangt, dass die Resultate sich deutlich darstellten

---

[1] Roscoe, a. a. O., II, 413.

und von den übrigen Nationen theils einfach aufgenommen, theils nach ihren besonderen Bedürfnissen umgestaltet wurden. Die grossen Ereignisse, in denen dieser Process zur Ausführung kam, sind theils zu bekannt, theils zu reichhaltig, als dass ich mich auf ihre Einzelheiten einlassen dürfte. Es genügt, sie einfach aufzuzählen, um uns so den Eindruck zu vergegenwärtigen, den sie auf die Zeitgenossen machten und der sich in der Kunst widerspiegelt.

Voran gehen die grossen Erfolge der Seefahrt und die Entdeckungen neuer Länder und Welttheile. Das Bedürfniss nach einer Aussenwirkung, das nach Beendigung der Glaubenskriege und dem neuen Zeitgeiste gemäss eine mehr mercantilische Richtung nahm, gab dazu den ersten Anstoss und trieb das kleine, auf schmalem Küstenstreifen zusammengedrängte Volk der Portugiesen zu planmässigen Seefahrten, die schon 1419 die Entdeckung von Madeira, dann das ganze Jahrhundert hindurch die weitere Kenntniss der afrikanischen Küste und des daran stossenden Meeres und endlich 1498 die Umschiffung des Vorgebirges der guten Hoffnung bis nach Indien zur Folge hatten. Aber die Erstarkung der spanischen Monarchie musste mit italienischer Wissenschaft und mit dem leidenschaftlichen Eifer italienischer Individualität zusammentreffen, um das weltumgestaltende Resultat der Entdeckung Amerika's herbeizuführen (1492 bis 1498), das sofort, wenn auch nicht durch eigenen Ländererwerb, so doch in seiner allgemeinen Wirkung, allen Völkern des Abendlandes zu Gute kam. Es gab ihnen das Bewusstsein der Ueberlegenheit ihrer Bildung über alle anderen Völker und eine Weite des Blicks in räumlicher und zeitlicher Beziehung, wie sie keine frühere Zeit gekannt hatte.

Die praktischen Wirkungen, welche dies grosse Ereigniss auf den Verkehr und auf die Machtverhältnisse der europäischen Länder ausüben konnte, lernte man erst spät und allmälig kennen; die Mittel, welche man auf die Besitzergreifung dieser noch unbekannten Länder verwandte, waren anfangs gering und hemmten daher die weitere Entfaltung der politischen Macht im Abendlande in keiner Weise.

Hier war Frankreich nach alter Weise das vorangehende Land; das Gefühl seiner überwiegenden Macht reizte es schon 1494 zu einem Eroberungszuge nach Italien, der dann mehrmals wiederholt eine Einmischung Ferdinands des Katholischen von Spanien, dann auch, wiewohl zunächst mit schwachen Kräften, des Kaisers Maximilian, und so Kämpfe dieser fremden Mächte auf italienischem Boden und wechselnde Bündnisse zwischen diesen auswärtigen und

den italienischen Staaten zur Folge hatte, bei denen allmälig der in den einheimischen Wirren Italiens schon ausgebildete Gedanke des Gleichgewichts auf die grösseren europäischen Verhältnisse überging und sich auch da erhielt, als durch die Vereinigung der spanischen Krone mit der des römischen Kaiserthums auf dem Haupte Carls V. jenes Gleichgewicht am meisten bedroht war. Das Resultat dieser Kämpfe war indessen, neben der Begründung der spanischen Herrschaft in Mailand und Neapel, die Feststellung der grossen Monarchien und eines politischen Systems, welches, obgleich es auf gegenseitigem Misstrauen und Eigennutz der Regierungen beruhte, doch die Völker in mannigfachen Beziehungen erhielt.

Während dessen war aber ein festeres Band dadurch entstanden, dass der Humanismus und mit ihm die italienische Wissenschaft und Bildung allmälig auf alle Völker überging und für sie maassgebend wurde. Sie alle waren ja, wenn auch nicht physisch, wie die Italiener, so doch geistig, Nachkommen der Römer; römische Literatur und Sprache war die Basis auch ihres Wissens und ihrer Civilisation. Hier auf die Quelle zurückzugehen, die Ueberlieferung von den Entstellungen und Beimischungen zu reinigen, die sie im Laufe der Jahrhunderte erlitten hatte, war schon an und für sich ein Gewinn. Zugleich aber trat bei ihnen die tiefere Bedeutung dieser „Wiederbelebung des Alterthums" noch deutlicher, als bei den Italienern, hervor. Diese, die stets antike Ueberreste in Sprache und Sitte bewahrten, die sich dem scholastischen Systeme niemals unbedingt hingaben, empfanden auch die Mängel desselben nicht in dem Grade, wie jene anderen, sondern waren schon durch leichten Druck verletzt und hatten in der erhofften Herstellung des Alten auch ein leichtes Mittel der Abhülfe zu besitzen geglaubt. Jene dagegen, mit dem Idealismus des Mittelalters viel inniger verwachsen, von dem Ungenügenden und Conventionellen in demselben, das jetzt unverkennbar hervortrat, viel tiefer und schmerzlicher berührt, hatten in ihrem Ringen nach Abhülfe sofort instinctmässig das Wort Natur mit einer gewissen Andacht, aber mit unklaren Vorstellungen und ohne Kenntniss des zu ihr führenden Weges ausgesprochen. Sie entdeckten nun in dem ihnen durch die Vermittelung Italiens zukommenden Bilde des Alterthums wirklich eine mehr naturgemässe Denk- und Anschauungsweise, die ihnen als Leitfaden dienen konnte, und warfen sich auf diese Studien mit um so grösserem Eifer, als sie denselben freier und unbefangener gegenüber standen und sich nicht, wie die Italiener, durch eine vermeintliche nationale Identität über die Weite der Kluft, die sie von den Alten trennte, täuschen

liessen. Aber der Erfolg dieser Studien war in den verschiedenen Ländern verschieden. In Spanien und Frankreich erhielten sie, schon vermöge des romanischen Blutes, leicht und geräuschlos, in England freilich später, aber doch auch ohne Widerstreben, Aufnahme, brachten aber keine tieferen Wirkungen hervor, sondern dienten ohne Weiteres dem bereits ausgebildeten politischen Systeme als gelehrter Apparat oder als poetischer und höfischer Schmuck.

Anders in Deutschland, wo dem rein germanischen Stamme schon immer die Latinität fremder und mehr als ein Ganzes gegenüber gestanden und das Bedürfniss gründlicheren Unterrichts hervorgerufen hatte. Wie früher in der Ottonischen Zeit, hatte sich auch jetzt, während der religiösen Gährung des vierzehnten Jahrhunderts, ein solches Bedürfniss gezeigt, und es waren bei den Brüdern des gemeinen Lebens, einem Zweige der Mystiker, der eine nützliche Thätigkeit erstrebte, Schulen entstanden, in welchen die Sprachstudien mit besonderem Ernste getrieben wurden und die sich, da man ihren günstigen Einfluss nicht verkennen konnte, über ganz Deutschland verbreiteten. Dennoch fand der italienische Humanismus in der ersten Hälfte des Jahrhunderts hier nur geringen Anklang. Die Theilnahme mehrerer gelehrten Italiener an den Concilien von Costnitz und Basel war ganz ohne Folgen, und selbst der lange Aufenthalt und die unermüdete Thätigkeit des Aeneas Sylvius Piccolomini am Hofe des Kaisers verschaffte ihm nur wenige und vereinzelte Anhänger. Die Juristen eigneten sich wohl bei Gelegenheit ihrer Studien in Bologna den besseren lateinischen Styl der Italiener an, aber die meisten von ihnen fühlten sich, wie Gregor von Heimburg, von der Anmaassung und Frivolität der Humanisten abgestossen und waren keinesweges geneigt, als Apostel ihrer Doctrin in Deutschland aufzutreten. Erst nach der Mitte des Jahrhunderts, als die einheimischen Studien selbst weiter gediehen waren und der italienische Humanismus selbst eine strengere, mehr grammatikalische Richtung angenommen hatte, fanden sich Männer, welche die dort erlangten Resultate besser zu würdigen wussten, sie an der Quelle studirten, sich dafür begeisterten und sie nun auch in Deutschland weiter verbreiteten. Die bedeutendsten unter ihnen waren: Rudolph Agricola aus Friesland (1442 bis 1485), Johann Reuchlin aus Pforzheim (1455 bis 1522), Conrad Celtes aus Schweinfurt (1459 bis 1509) und endlich Erasmus von Rotterdam (1467 bis 1536); zahlreiche Andere schlossen sich an sie an, und gegen das Ende des Jahrhunderts sind Lehrer und Verehrer dieser neuen Richtung schon

in allen Gegenden Deutschlands nachzuweisen[1]. Bei den Meisten war das philologische Element vorherrschend, die Ergründung der Grammatik und der Sprachregeln des Lateinischen und Griechischen; Reuchlin hatte sogar das Verdienst, die erste hebräische Grammatik zu schreiben. Nur Celtes tritt unter dieser ersten Generation deutscher Humanisten mehr im Sinne der Italiener, als abenteuernder Poet und Polyhistor, auf. Der Kirche gegenüber verhalten sie sich aber anders, wie die Italiener; statt indifferenter Haltung bringen sie ihr eine eifrigere Opposition entgegen. Die Meisten sind ernsten, religiösen Sinnes, mehrere wenden sich theologischen Studien zu und weisen die Schwäche und Unwahrheit der bisherigen, an den Universitäten herrschenden Doctrin nach. Nur wenige von ihnen sind Geistliche, die Mehrzahl stehen als Lehrer oder Richter in weltlichen Aemtern; sie wahren ihre Freiheit ängstlich. Agricola spricht es schon aus, dass allein die Heilige Schrift zur Wahrheit führen könne, Reuchlin suchte durch hebräische Studien und selbst in jüdischen Geheimlehren religiöse Belehrung. Erasmus lieferte eine kritische Ausgabe der Evangelien und übte als scharfsinniger, systematischer Bearbeiter der Theologie einen tiefen und nachhaltigen Einfluss aus. Celtes hatte auch hier eine den Italienern verwandte, mehr rationalistische Richtung. Sie alle aber stimmten darin überein, die Unsittlichkeit, Rohheit, Dummheit der Mönche und Geistlichen, die Lächerlichkeit ihrer Doctrinen zu verspotten und zu geisseln, wobei Erasmus, obgleich er sich später, als es zum offenen Kampfe kam, aus Friedensliebe oder persönlicher Bequemlichkeit zurückzog, alle anderen an feiner und vernichtender Satire übertraf. Noch stärker war dies bei der zweiten, sehr viel zahlreicheren Generation deutscher Humanisten, die im Anfange des sechszehnten Jahrhunderts nun schon wie ein Netz ganz Deutschland überzogen und im persönlichen Verkehre oder bei ihrer lebendigen prosaischen oder poetischen Correspondenz ihren Zorn und Spott gegen die Barbarei, mit welchem Worte sie das ganze kirchlich scholastische System bezeichneten, immer mehr steigerten und entzündeten. Der Reuchlinsche Streit (1510 bis 1516) brachte es zum offenen Kampfe; Reuchlin's mildes und sehr gemässigtes, auf kaiserliche Aufforderung erstattetes Gutachten, durch welches er der beabsichtigten Verfolgung der Juden oder ihrer Literatur entgegentrat, zog ihm von Seiten der Inquisitoren und der mönchischen Theologen der Universität Cöln

---

[1] Vgl. hierüber besonders Carl Hagen, Deutschlands literarische u. religiöse Verhältnisse im Reformationszeitalter. Erlangen 1841 ff.

eine heimtückische Verfolgung zu, wobei dann die ganze Schaar der Humanisten für ihren Altmeister und für die Sache der Bildung und Duldung eintrat. Die Gerechtigkeit dieser Sache und die scharfe und glückliche Satire, mit welcher die „Briefe der Dunkelmänner", nicht der Witz eines Einzelnen, sondern ein gemeinsames, man könnte sagen nationales Werk der humanistischen Partei sie unterstützte, verschaffte ihr einen glänzenden Sieg, zog Viele zu ihr hinüber und ermuthigte ihre Anhänger, als deren Vorkämpfer man den jugendlichen, aber hochbegabten und kühnen Ulrich von Hutten nennen kann, zu immer heftigeren Angriffen. Ueberdies hatten einige fast gleichzeitige Fälle aufgedeckter mönchischer Betrügereien und die wachsenden Anmaassungen und Erpressungen der höheren Geistlichkeit und der Curie, die in Deutschland bei dem Mangel einer einheitlichen, kräftigen Regierung sich Alles erlauben zu dürfen glaubten, die öffentliche Meinung im höchsten Grade aufgeregt. Wichtiger war aber, dass durch die grössere Zugänglichkeit der Literatur freies Denken und durch die Verbreitung der Sprachkenntnisse das Studium des Urtextes der Heiligen Schrift immer häufiger wurden, dass auch unter den Geistlichen Unzählige Zweifel an der Begründung des herrschenden Systems und die Ueberzeugung gewannen, dass den drückenden und die Seelen verwirrenden Missbräuchen nur durch eine Abänderung desselben abgeholfen werden könne. So war durch die humanistischen Studien der Reformation der Boden bereitet, die dann, als sich das geeignete Werkzeug dieser grossen Gottesthat gefunden, sofort rasch um sich griff und in Deutschland überwiegenden Anklang fand.

Aber ebenso, wie der italienische Humanismus, hatte nun auch die Reformation eine Einwirkung auf alle Völker des Abendlandes. Ueberall fand sie Anhänger und bestimmte, siegreich oder unterdrückt, die weitere Politik. In der Schweiz fand sie sehr bald einen zweiten Stütz- und Ausgangspunkt, in England wurde sie nach kurzem Widerstreben herrschend, in Frankreich hatte sie wenigstens eine bedeutende Partei für sich, in Spanien konnte sie zwar bei dem herrschenden Fanatismus nicht aufkommen, hatte nun aber die Folge, die Nation in der bisherigen monarchisch-katholischen Richtung einseitig zu bestärken. Endlich aber fand sie auch in Italien verwandte Geister, deren theils unsichere, theils leicht unterdrückte Bestrebungen aber nur zu einer Restauration des Katholicismus und zu einem geistigen Systeme führten, in welchem auch der Humanismus, bei seiner Indifferenz und Fügsamkeit, Aufnahme fand. Die erneuernde Kraft, welche im fünfzehnten Jahr-

hundert sich jugendlich frisch geregt hatte, war erschöpft; es bildete sich ein Compromiss des Alten und Neuen, auf welchem die Welt nun eine Zeit lang ruhete.

Zweites Capitel.

Filippo Brunellesco.

Filippo di Ser Brunellesco oder Brunelleschi[1]), einer der bedeutendsten Baumeister aller Zeiten, Begründer der italienischen Renaissance und zugleich ein anziehender, energischer Charakter, kann als Prototyp italienischer Künstlernaturen gelten. Seine Lebensgeschichte ist uns verhältnissmässig gut bekannt, da wir eine Biographie besitzen, welche schon etwa 25 Jahre nach seinem Tode, und zwar von einem Ungenannten, der ihn selbst gekannt und gesprochen zu haben versichert, verfasst ist. Sie liegt, wie sich durch Vergleichung ergiebt, der des Vasari zum Grunde, der sie nur nach seiner Weise mit Anekdoten geschmückt und durch Vermuthungen erweitert hat.

Filippo[2]), zu Florenz im Jahre 1377 geboren, war der Sohn eines angesehenen, vielfach in Geschäften des Staates zugezogenen Notars, und durch seine Mutter mit vornehmen florentinischen Familien verwandt. Als Knabe erhielt er den nach damaliger Sitte zu gelehrten Studien einleitenden Unterricht, zeigte aber frühe entschiedene Neigung zur Kunst, so dass sein Vater einwilligte, ihn zu einem Goldschmied in die Lehre zu geben. Wie bei vielen anderen seiner Zeitgenossen wurde dies vielseitige Gewerbe auch für ihn die Vorschule für höhere Kunstleistungen. Schon als Jüngling wurden ihm an dem berühmten, reich ausgestatteten Altar des heiligen Jacobus im Dome zu

---

[1]) Die Herausgeber des Vasari-Lemonnier scheinen (Vol. I, 193) nur die erste Schreibart des Namens für richtig zu halten und das mag nach juristischer Strenge begründet sein. Die Grossmutter unseres Meisters hatte dem altadeligen Hause de' Brunelleschi angehört, bei seinem Vater, dem Notar, war es eben nur ein Beiname. Allein auch in den gleichzeitigen öffentlichen Urkunden, z. B. in den die Domkuppel betreffenden, vom 16. April und 29. December 1419 und 4. Februar 1425, sowie in der vom 19. Juni 1421 (Gaye, I, 547) kommt wiederholt die Form Brunelleschi vor, so dass diese, welche Vasari gebraucht, ebenfalls nicht unberechtigt ist.

[2]) Moreni, Vita di Filippo di Ser Brunellesco, scritta da Filippo Baldinucci, con altra più antica di anonimo contemporaneo scrittore, Firenze 1812. Vasari ed. Lemonnier, Vol. III, p. 193. Abbildungen der Sculpturen bei Cicognara, Storia della Scultura, II, tab. 5 und 20, der Bauwerke in La Metropolitana Fiorentina, Molini 1820, Agincourt, Archit., tab. 50, und besonders die Bauwerke der Renaissance in Toscana, herausg. von Gnauth, Paulus und H. v. Förster, Wien 1867 ff.

Pistoja mehrere in Silber getriebene Figuren übertragen und bald darauf versuchte er sich auch in grossen plastischen Arbeiten in Holz. Eine Statue der heiligen Maria Magdalena ist im Jahre 1471 bei dem Brande der alten Kirche Santo Spirito untergegangen, ein lebensgrosses Bild des Gekreuzigten dagegen noch heute in S. Maria Novella erhalten. Vasari giebt über die Entstehung dieses Bildes eine anziehende Erzählung. Der junge Donatello, mit Brunellesco befreundet, habe diesem einen soeben vollendeten, ebenfalls in Holz ausgeführten Crucifixus gezeigt, statt der erwarteten Lobsprüche aber von ihm die Kritik gehört, das sei nur ein Bauer am Kreuze. Verdriesslich darüber habe er den Tadel mit den Worten zurückgewiesen: Hole Dir Holz und mache Dir selbst einen. Filippo habe das ruhig hingenommen, demnächst aber sich heimlich an die Arbeit gemacht und seinen Freund erst, als er damit fertig geworden, unvorbereitet in seine Werkstatt gelockt, wo dann dieser vor Erstaunen das eben eingekaufte Frühstück zur Erde fallen lassen und in das Wort ausgebrochen sei: Ja, Dir ist es gegeben, Christus darzustellen, mir nur, Bauern. Der Anonymus, obgleich er die Arbeit des Brunellesco sehr rühmt, kennt diese Anekdote nicht; sie ist auch mit den Alters- und Lebensverhältnissen beider Meister schwer zu vereinigen und kann leicht durch den Vergleich des in S. Croce zu Florenz befindlichen Crucifixus von Donatello mit dem unseres Meisters entstanden sein. Denn jener ist in der That plump und von gleichgültiger Form, dieser aber ausdrucksvoll und von bedeutsamer und bewegter Körperhaltung. Indessen entspricht die Erzählung wohl dem Charakter des Brunellesco, wie er sich später zeigte. Neben der Sculptur wandte dieser sich nun auch anderen Studien zu. So zunächst der Perspective, deren Regeln er erforschte und sofort in zwei Ansichten, die eine von der Thüre des Domes auf das Baptisterium gerichtet, die andere den Palast und den Platz der Signori darstellend, in Anwendung brachte. Die Ausführlichkeit, mit welcher der Anonymus noch nach mehr als 70 Jahren diese Arbeiten beschreibt, zeigt das Aufsehen, welches sie erregt hatten; auch wurde von nun an die Perspective ein Lieblingsstudium der italienischen Maler, dem sie sich, manchmal selbst pedantisch und zum Nachtheile anderer Anforderungen der Kunst, hingaben. Dass er durch Mittheilung dieser Lehre an Die, welche in Tarsia, d. h. in Verzierungen mit eingelegtem Holze, arbeiteten, auf diesen Kunstzweig eingewirkt und ihn gehoben habe, wird von Vasari versichert und ist vollkommen wahrscheinlich. Die mathematische Anlage, welche sich in diesen Studien verräth, führte ihn begreiflicher Weise frühe dahin, sich auch in der Bau-

kunst zu versuchen, und nachdem zuerst die reichen Verwandten seiner Mutter ihm dazu Gelegenheit gegeben hatten, fanden sich bald auch Andere, welche seinen Rath verlangten. Indessen hielt er noch immer die Sculptur für seinen Beruf und als daher im Jahre 1401 die Bauherren des Baptisteriums eine Concurrenz zum Zwecke der Anfertigung einer zweiten ehernen Thüre eröffneten (die des Andrea Pisano war schon 1330 vollendet), befand sich auch er unter den sechs Bewerbern, welche die Probearbeit, ein Relief mit dem Opfer Abrahams, fertigten. Das endliche Resultat dieser Concurrenz war bekanntlich, dass Lorenzo Ghiberti den wichtigen Auftrag erhielt; über den näheren Hergang liegen aber zwei widersprechende Berichte vor. Unser Anonymus, für seinen Helden parteiisch, behauptet, dass Ghiberti nur durch seine Schlauheit den Sieg errungen habe. Während der Arbeit habe er nämlich alle einflussreichen Künstler um Rath gefragt, nach ihren Ansichten geändert und sie dadurch für seine Auffassung so interessirt, dass sie, als sie dann von den Bauherren zur Begutachtung aufgefordert, nicht füglich zu seinem Nachtheile sprechen können. Dennoch aber habe Brunellesco's Entwurf ihnen einen so gewaltigen Eindruck gemacht, dass sie gerathen, beiden den Sieg zuzuerkennen und die Arbeit zu theilen. Nur die hartnäckige Weigerung Filippo's, sich auf solche Gemeinschaft einzulassen, habe dann die Entscheidung zu Gunsten seines Gegners herbeigeführt. Ghiberti dagegen in seinen unter dem Namen des Commentars bekannten Aufzeichnungen rühmt sich, dass ihm die Palme einstimmig von allen Sachverständigen und selbst von allen Mitbewerbern zuerkannt sei. Vasari sucht beide Berichte zu vereinigen, indem er Brunellesco und Donato (den er mit Unrecht zu den Concurrenten zählt) freiwillig zu Gunsten Ghiberti's verzichten, die Bauherren aber dennoch den vergeblichen Versuch machen lässt, Filippo zur gemeinsamen Arbeit zu bestimmen. Die Concurrenzstücke Ghiberti's und Brunellesco's sind noch jetzt erhalten und in der Sammlung des Bargello neben einander aufgestellt[1]). Die Composition des Letzteren ist in der That sehr verdienstlich und merkwürdig; man erkennt darin eine grosse Gedankenfülle, aber auch ein Bestreben nach leidenschaftlichem Ausdruck und nach ungewöhnlichen, schwer darzustellenden Bewegungen, das leicht unruhige und gewaltsame Formen hervorbringen konnte. Der junge Meister anticipirt eine Richtung, welche zwar im italienischen Volkscharakter begründet war, in der Kunst aber erst sehr viel später herrschend

[1]) [Vergl. die Abbildungen beider in „Kunst und Künstler", herausg. von Dr. R. Dohme, 33. u. 34. Lief., Brunellesco von H. Semper u. R. Dohme.]

wurde. Ghiberti's Relief ist sehr viel einfacher, aber voller Anmuth und Würde, und dürfte auch bei heutigen Beurtheilern die Stimmenmehrheit für sich haben.

Jedenfalls machte der Hergang, wie er auch gewesen sein möge, auf Brunellesco's ehrgeiziges Gemüth einen tiefen Eindruck; er sah, dass er noch anderer Mittel, noch tieferer Studien bedürfe, um die erste Stelle in Anspruch nehmen zu können. Er wanderte daher, und zwar in Gemeinschaft mit dem noch sehr jungen Donatello, nach Rom, wo sie beide anfingen, eifrig die antiken Ueberreste zu durchforschen. Ob dies die erste Studienreise dieser Art gewesen, muss dahin gestellt bleiben. Durch den Einfluss der in den nördlichen Ländern ausgebildeten gothischen Kunst war das Auge der Italiener geweckt. Die stumpfe, gewohnheitsmässige Nachahmung der antiken Formen, die man gerade vor Augen hatte, hörte auf; sobald die mit Anstrengung erlernte fremde Kunstweise einheimisch geworden war und den Reiz der Neuheit verloren hatte, fing man an, sie mit den antiken Ueberresten zu vergleichen. Die Verehrung für das klassische Alterthum, welche seit Dante mehr und mehr die Gemüther ergriff, musste dahin führen. Petrarca spricht wenigstens für die Sculptur den Vorzug der Antike nicht bloss als seine Ueberzeugung, sondern als eine von Niemand geleugnete Thatsache aus. Orcagna macht in seinen Bauten schon leise Versuche, die herrschende gothische Form der antiken zu nähern. Es konnte daher nicht fehlen, dass einzelne strebende Künstler diese besser kennen zu lernen suchten und sich daher dahin wendeten, wo noch die grössere Zahl ihrer Ueberreste erhalten war. Auch Ghiberti, Brunellesco's Zeitgenosse und Nebenbuhler, spricht nicht bloss seine Begeisterung für die Antike mit den stärksten Worten aus, sondern war auch, wie wir durch ein beiläufiges Wort seiner Commentarien erfahren, in Rom gewesen und hatte daselbst die Entdeckung einer vorzüglichen antiken Statue erlebt. Aber wenn auch nicht die ersten, waren es doch die gründlichsten und erfolgreichsten Studien dieser Art, die bis dahin vorgekommen waren, und für Brunellesco's Schicksal entscheidend. Hatte er früher, nach der Weise seiner Zeit, sich mit der Baukunst nur neben anderen Kunstleistungen beschäftigt, so wurde er nun, während er die Ruinen nach Sculpturen durchsuchte, von der Schönheit und Solidität der Architektur so ergriffen, dass er sich ganz dieser Kunst widmete, sie mit leidenschaftlichem Eifer an den antiken Bauten studirte und sich durch Zeichnung und Vermessung ihrer Glieder eine vollständige Kenntniss ihrer Stylarten, Verhältnisse und Technik zu verschaffen strebte. Sein Eifer riss

auch Donatello mit fort, und ihre anhaltende Beschäftigung in den Ruinen, bei der sie auch wohl verschüttete Theile ausgraben liessen, war so auffallend, dass das Volk sie für Schatzgräber hielt, während sie sich den nothdürftigen Unterhalt nebenher durch Goldschmiedearbeiten verdienen mussten. Brunellesco setzte diese Studien eine Reihe von Jahren fort, obgleich er dazwischen von Zeit zu Zeit, sei es wegen einiger Bauten, die er daselbst betrieb, oder aus anderen Gründen, seine Vaterstadt besuchte. Bei einem dieser Besuche muss es gewesen sein, dass er die Bekanntschaft des berühmten Mathematikers Paolo dal Pozzo Toscanelli machte, der seine grosse Begabung erkannte und mit ihm in freundschaftliche Beziehungen trat, die, wie dieser nach dem Berichte des Anonymus selbst erzählte sich durch vierzig Jahre erhielten. Während dieser Umgang seine mathematischen Studien förderte, trat ihm zugleich hier eine Frage entgegen, welche ihn ganz erfüllte und bald die wichtigste Aufgabe seines Lebens wurde. Der Dom von Florenz, S. Maria del Fiore, von Arnolfo am Ende des 13. Jahrhunderts begonnen und von diesem Beginne an als eine Ehrensache der Stadt behandelt, war nun so weit gediehen, dass der letzte, aber auch wichtigste und schwierigste Theil des Gebäudes, die den colossalen achteckigen Mittelraum des Kreuzes überspannende Kuppel, in Angriff genommen werden musste. Die Frage, wie dieses gewaltige Gewölbe herzustellen sei, beschäftigte die Gemüther lebhaft, und es ist wahrscheinlich, dass unser Filippo schon bei seinem ersten Besuche von Rom aus, im Jahre 1407 oder 1409, den Gedanken fasste, sich dieser ruhmvollen, seinem Talente und seiner Energie so sehr zusagenden Aufgabe zu widmen. Arnolfo hatte, wie eine ohne Zweifel nach seinem Modell gemachte Darstellung in einem Gemälde des 14. Jahrhunderts ergiebt, an eine flache, unmittelbar auf den Pfeilern ruhende Kuppel gedacht. Man beschloss jetzt, davon abzugehen, und zunächst einen senkrechten, achteckigen Unterbau, einen sogenannten Tambour, auf jeder Seite mit einem kreisrunden Fenster, zu errichten, um so der Kuppel mehr Ansehen zu geben.

Vasari schreibt schon diese Anordnung dem Rathe des Brunellesco zu; gewiss ist nur, dass er sie adoptirte und sich nun mit dem Plane der Kuppel selbst anhaltend und so gründlich beschäftigte, dass er alle Einzelheiten überdachte und allen Schwierigkeiten gewachsen war. So ausgerüstet kam er von Rom im Jahre 1417 nach Florenz und wurde hier, nebst anderen Sachverständigen, zur Berathung gezogen, wobei sein Eifer und seine Sachkenntnis den Bauherren so imponirten, dass sie ihm ein nach damaligem Maasstabe

sehr bedeutendes Geschenk auszahlen liessen. Aber, sei es, dass die dabei gewonnenen Anschauungen weitere Ueberlegungen und eine Aenderung seines Planes erforderten, oder dass er es nicht rathsam fand, schon jetzt mit demselben hervorzutreten, er war nicht zu bewegen, zu bleiben, sondern ging noch ein Mal nach Rom zurück.

Die Vorsteher waren inzwischen, je mehr Stimmen sie gehört hatten, um so bedenklicher geworden. Eine Kuppel zu errichten, deren Spannweite (130 Fuss) der des Pantheons ungefähr gleichkam, und dies in der durch jenen Tambour noch gewachsenen Höhe von fast 170 Fuss über dem Fussboden, war eine für die damalige Zeit unerhörte Aufgabe, vor der die erfahrensten Meister zurückschreckten. Man beschloss daher, wie der Anonymus versichert, auf Brunellesco's Vorschlag, einen Congress der berühmtesten Architekten aus allen Ländern der Christenheit zu einer Berathung zu berufen. Eine geraume Frist wurde bestimmt, die Hülfe der florentinischen Gesandten und Handelsleute im Auslande in Anspruch genommen; die Versammlung kam im December 1418 zu Stande.[1]) Allein gerade hier zeigte sich die Schwierigkeit des Unternehmens und die Rathlosigkeit der Meister in vollem Umfange. Unter den vielen zu erörternden Fragen war die über die Herstellung der nach der allgemeinen Ansicht für unentbehrlich gehaltenen Gerüste die schwierigste. Wo sollte man Holz hernehmen, das dazu ausreichte, wo Stämme von solcher Höhe finden! Die abenteuerlichsten Vorschläge kamen zu Tage; der Eine wollte einen Thurm bauen, der Andere einen Erdhügel aufhäufen, welche den Balken als Stütze dienen sollten. Hier trat nun Brunellesco, der bei den anderen Fragen, ohne jedoch seinen Plan aufzulegen, schon gezeigt hatte, wie tief er sie fasste, mit einem durchgreifenden, neuen Vorschlage auf: er erbot sich nämlich, die Wölbung ohne Gerüst auszuführen. Diese Aeusserung erregte einen wahren Sturm in der Versammlung, man erklärte ihn für wahnsinnig, und als er eifrig die Ausführbarkeit seines Gedankens erweisen wollte, wurde er ergriffen und mit Gewalt vor die Thüre gesetzt. Die allgemeine Meinung war so sehr gegen ihn, dass er aus Furcht vor Verhöhnung einige Tage nicht auszugehen wagte. Allmälig aber

---

[1]) [Die Berathung wegen der Domkuppel fand Ende März statt, und es waren dabei betheiligt: Giovanni di Gherardo da Prato, Giuliano d'Arrigo, genannt Pesello, Maestro Giovanni dell' Abaco, Nanni d'Antonio di Banco, Donatello, Ricco di Giovanni und Michele di Niccolò genannt lo Scalcagna. Sie erhielten für ihre Bemühung eine Entschädigung. Von ausländischen Meistern wissen die Akten nichts. Vasari berichtete hierüber offenbar nach einer Volksüberlieferung. cf. C. Guasti, la cupola di S. Maria del Fiore illustrata. Firenze 1857 p. 193].

legte sich dieses Vorurtheil. Der Ausdruck wohl begründeter Ueberzeugung war in seinen Reden nicht zu verkennen gewesen und stand in einem fühlbaren Gegensatze gegen die Unklarheit und das Schwanken der Anderen. Einige einsichtige Männer hielten es denn doch der Mühe werth, ihn aufzusuchen; seine Gründe fanden mehr und mehr Eingang, und als sich ihm bald darauf die Gelegenheit bot, eine kleine Capelle in der Kirche S. Jacopo in Borgo, jenseit des Arno, nach seiner Methode ohne Gerüst zu überwölben, traten auch die Vorsteher des Dombaues wieder in Verbindung mit ihm. Indessen wagte man doch nicht, die Ausführung ihm allein zu übertragen, sondern setzte ihm Ghiberti, der, ohne sich speciell mit der Baukunst beschäftigt zu haben, durch seine plastischen Arbeiten einen grossen Ruf erlangt hatte, und einen Dritten zur Seite, die neben ihm mit gleichem Gehalt zu Provisoren des Baues ernannt wurden (16. April 1419). Nun wurden, wie die Zahlungsvermerke in den Büchern des Bauamtes ergeben, Modelle angefertigt, das eine von Brunellesco, das andere von Ghiberti, von denen jedoch nur das des ersten die Anerkennung fand, dass es als Probe für die Wölbung ohne Gerüst in Mauerwerk wiederholt wurde. Auch liess man sich von ihm eine schriftliche Erklärung seines Planes geben, in Folge deren ihm dann die Genehmigung der Ausführung, jedoch vorläufig nur zu 14 Ellen der Höhe, ertheilt wurde. Die wesentlichsten Eigenthümlichkeiten dieses Planes sind, dass die Kuppel nicht kugelförmig, sondern spitzbogig, aus acht an einander stossenden Kappen bestehend, also ein sogen. Klostergewölbe, und dann, dass sie doppelt ist, also über der innern Wölbung und getrennt von ihr eine äussere Kuppel, ein gewölbtes Marmordach, hat, welches jener zum Schutze dient; eine wichtige Neuerung, die hier zum ersten Male vorkommt und später bei allen grösseren Kuppeln wiederholt ist. Der Zwischenraum zwischen diesen beiden Kuppeln dient dann zur Aufnahme der Verkettungen durch Balken oder Eisen, sowie zur Anlage von Treppen und Gängen. Was den Meister zur Annahme der elliptischen, spitzbogigen Form, an Stelle der vollen Rundung, bewogen, ist ungewiss; Vasari legt ihm die Ueberzeugung von der grösseren statischen Haltbarkeit dieses Bogens in den Mund, das Original jener Aufzeichnung enthält dies aber nicht, und es können andere Gründe dabei maassgebend gewesen sein, namentlich eine Rücksicht auf die Harmonie mit dem durchweg im Spitzbogen aufsteigenden Bau des Arnolfo.

In dieser Weise schritt nun der Bau fort, immer unter der Leitung und nach dem Plane des Filippo, ohne dass Ghiberti, obgleich er gleiches Gehalt bezog, wesentlich etwas dazu that. Es

versteht sich, dass Filippo dies nur mit Widerstreben ertrug, indessen fügte er sich einige Jahre. Endlich aber, als der Bau eben an eine kritische Stelle gekommen, erklärte er sich krank und verwies die bei ihm anfragenden Bauleute an Ghiberti. Als sie ihm dann berichteten, dass dieser verweigere, die Leitung allein zu übernehmen, stand er zwar, mit der unzweideutigen Erklärung, dass er sehr wohl bereit sei, den Bau allein weiter zu führen, vom Bette auf, drang nun aber bei den Vorstehern darauf, dass eine Theilung der Arbeiten eintreten müsse, wobei er jenem die Wahl liess, welche von zwei eben in Angriff zu nehmenden Aufgaben er leiten wolle. Ghiberti wählte die Balkenverkettung, führte dieselbe aber so ungenügend aus, dass sie nach einem speciellen Modell, das Brunellesco zu diesem Zwecke anfertigen liess, neu hergestellt werden musste. Nun erst, durch einen Beschluss vom Februar 1425 (1426 der heutigen Zeitrechnung), trat insofern eine Aenderung ein, als Brunellesco die ganze Anordnung und Leitung des Kuppelbaues mit einem sehr viel höheren Gehalte übertragen wurde und Ghiberti nur, unter Belassung des früheren Gehaltes, die Pflicht erhielt, täglich eine Stunde lang die Ausführung zu beaufsichtigen. Brunellesco arbeitete nun mit erhöhetem Eifer weiter, stets reich an neuen Erfindungen, durch welche er die Dauerhaftigkeit des Werkes sicherte oder den Bauleuten die Arbeit erleichterte, während er andererseits der Widersetzlichkeit und der Trägheit derselben mit grosser Energie entgegentrat. Auch so bedurfte es indessen noch einer Reihe von Jahren, ehe die Kuppel, selbst noch ohne Laterne, vollendet war (1436). Für diese wurde demnächst eine neue Concurrenz ausgeschrieben, bei der wiederum Brunellesco den Sieg davon trug. Die Ausführung verzögerte sich jedoch so, dass sie erst 1445, ein Jahr vor dem Tode des Meisters, begonnen und 1461, also eine Reihe von Jahren nach demselben, vollendet wurde. Als die gewaltigen Marmorstücke angefahren wurden, welche nach dem Modell für die hohe Laterne erforderlich waren, schüttelten Viele den Kopf und behaupteten, dass das Gewölbe diese Last nicht tragen könne. In der That hat die Laterne über dem 110 Fuss hohen Gewölbe der Kuppel, freilich mit Einschluss ihres spitzen, durch eine metallene Kugel und ein Kreuz bekrönten Daches, noch die erstaunliche Höhe von 75 Fuss; sie würde, auf ebener Erde stehend, ein ganz ansehnliches Gebäude bilden. Allein Brunellesco lachte dieser Besorgnisse und entgegnete, dass gerade ein solches Gewicht nöthig sei, um der Kuppel Haltbarkeit zu geben, und der Aufbau schritt demnächst, vermöge der von ihm dazu erfundenen Maschine, so rasch vorwärts,

dass bei seinem Tode die Fortsetzung keine Schwierigkeit erregte. Auch die Zeit hat seine Berechnung vollständig bestätigt; noch heute steht der mächtige Bau, wie er ihn erdacht, ungefährdet, noch heute ist die so gewaltige und doch so schlanke Kuppel mit jener hohen, luftigen Laterne die edelste Zierde der schönen Stadt. Nur ein von ihm beabsichtigter Schmuck der Kuppel ist unterblieben. Am Fusse der Wölbung hatte er nämlich zur Bekrönung des Tambours auf demselben eine Arcatur anbringen wollen und ein Modell dafür gemacht. Die Ausführung wurde verschoben, und als man im 16. Jahrhundert sich daran erinnerte, war jenes Modell nicht mehr aufzufinden. Baccio d'Agnolo wurde daher mit Anfertigung eines neuen Planes beauftragt, den er dann auch auf der einen der acht Seiten ins Werk setzte. Michelangelo, der um diese Zeit nach Florenz kam, tadelte aber diese Arbeit, sowohl in aesthetischer, wie in statischer Beziehung, so stark dass man die Fortsetzung aufschob, zu der es dann auch später nicht kam. In der That ist dadurch nicht viel verloren; die Form der Kuppel zeichnet sich reiner und edler da, wo jene Gallerie fehlt, und es wäre vielleicht wünschenswerth, sie völlig zu beseitigen.

Während dieses Hauptwerk seines Lebens fortschritt, hatte Brunellesco Gelegenheit, eine Reihe anderer Gebäude zu errichten, in welchen er andere Seiten seiner künstlerischen Richtung entwickelt, die dort keine Stelle fanden, und deren Einfluss auf die weitere Entwickelung der Kunst kaum geringer sein dürfte, als der der berühmten Kuppel. Während er bei dieser, aus Gründen der Zweckmässigkeit oder der Harmonie, sich dem Style der älteren Theile des Domes angeschlossen, wenigstens (mit Ausnahme der Laterne) keine augenscheinlich der Antike entlehnten Gliederungen angebracht hatte, tritt er in jenen anderen Bauten entschieden als Neuerer auf, der von der Formbildung seiner Vorgänger sich abwendet, einen anderen Styl erstrebt und sich dabei mit Bewusstsein und Sachkenntniss der antiken Architektur zuwendet. Freilich ist er keinesweges sclavischer Nachahmer, sondern durchaus freier, erfindender Künstler, er weicht in vielen Beziehungen von dem römischen Herkommen ab, nähert sich mittelalterlichen Formen, oder schafft Neues, das weder hier noch dort sein Vorbild hatte. Aber die historische Grundlage, deren die Architektur bedarf, findet er in den antiken Verhältnissen und Formen; diese sind es, von denen er ausgeht, die er verwendet und näher bestimmt.

Das früheste dieser Bauwerke, die Capelle der Familie Pazzi im Kloster von S. Croce, um 1420, ungefähr gleichzeitig mit der Domkuppel, begonnen, ist zugleich das vollendetste und verdient eine nähere Betrachtung, weil es die Absicht und die Gedanken des Meisters recht deutlich zeigt. Während er sich dem beschränkten Raume, welchen die älteren Klosterbauten übrig liessen, anfügte, hat

Fig. 50.

Aeusseres der Cappella Pazzi.

er doch eine sehr selbständige Anlage geschaffen, in welcher die Kuppel in Verbindung mit Tonnengewölben vorherrscht. Die Vorhalle der Capelle, einen Theil des Kreuzganges bildend, zeigt im Hofe, auf jeder Seite des Einganges, drei schlanke, korinthische Säulen, denen an der Wand ebenso viele cannelirte Pilaster entsprechen, und welche mit geradem Gebälk ein cassettirtes Tonnengewölbe tragen, in dessen Mitte eine kleine reich verzierte Kuppel

über dem etwas breiteren Zugange zur Capellenthüre schwebt. Der Flächenraum der Capelle selbst, in seinem Haupttheile ein Rechteck von grösserer (nämlich der Vorhalle gleicher) Breite und von geringerer Tiefe, ist in der Art eingetheilt, dass er aus einem quadratischen Mittelraum, über welchem sich eine weite Kuppel erhebt, und aus zwei, vermöge der grösseren Breite übrig bleibenden Seitentheilen besteht, welche durch schmale Streifen eines der Tiefe entsprechenden Tonnengewölbes überspannt sind. Die Wandbekleidung des Innern ist an den beiden breiten Wänden eine fast vollständige Wiederholung der in der Vorhalle an der Aussenwand der Capelle befindlichen; neben dem breiteren und auch hier durch einen wirklichen oder blinden Halbkreisbogen bedeckten Intercolumnium der Mitte tragen je drei cannelirte Pilaster gerades Gebälk; in den dadurch gebildeten Wandfeldern sieht man an der Eingangswand die hohen Rundbogenfenster, welche vom Hofe her Licht zuführen, an den anderen Wänden gleiche Blenden; über beiden, weil die Decke der Capelle etwas höher liegt, als die der Vorhalle, Medaillons mit Bildwerk. Die beiden anderen Seiten, weil geringeren Maasses, enthalten dann nur die Wiederholung des unter der Kuppel stehenden Theiles der Wandbekleidung, mit Fortlassung der beiden äussersten Wandfelder, und sprechen dadurch ihr rhythmisches Verhältniss zu jenen Breitseiten aus. Oberhalb des geraden Gebälkes erheben sich dann, und zwar den darunterstehenden Pilastern entsprechend, Halbkreisbögen in der Art, dass an allen vier Wänden die mittleren, also einander zunächst stehenden Pilaster durch einen Bogen, dann aber die beiden nächsten, deren Entfernung der ganzen Tiefe gleichkommt, durch einen anderen, sehr viel grösseren, concentrischen Bogen verbunden sind, der dann an den Seitenwänden die Spannung des Tonnengewölbes, unter der Kuppel aber die der vier Tragebögen ergiebt.

Fig. 51.

Inneres der Cappella Pazzi.

Diese Kuppel selbst ist, wie die des Domes, mit doppelter Wölbung versehen, von denen die äussere als unmittelbare Trägerin der Dachziegel und der luftigen aus einem ursprünglich offenen Rundtempel bestehenden Laterne dient. Die innere Kuppel ist zwar nicht, wie am Dome, steil anstrebend, aber auch nicht eine einfache Halbkugel; sie besteht aus zwölf starken, noch fast gothisch profilirten, aber halbkreisförmig zusammengefügten Rippen, zwischen denen über senkrechten Schildwänden hochansteigende Kappen gewölbt sind. An diesen Hauptraum der Capelle schliesst sich dann auf der Rückseite ein kleiner quadratischer Chor mit einer Kuppel an, welche gleichen Durchmessers, wie die der Vorhalle, ist und, wie diese, eine einfache Halbkugel bildet. Das Ganze ist also, im Gegensatze gegen die langgestreckten und der Verlängerung fähigen gothischen Bauten, eine in sich abgeschlossene, gewissermaassen centrale Anlage. Um die grosse Kuppel und den quadratischen Raum, den sie bedeckt, lagern sich auf allen vier Seiten kleinere Räume; in der Längenrichtung die von den beiden kleinen Kuppeln, in der Breite die von den schmalen Tonnengewölben bedeckten. Die Vorhalle hat dann die Bedeutung, diesen Gegensatz aufzuheben, indem sie Kuppel und Tonnengewölbe verbindet. Dasselbe Bestreben, die ganze Anlage als eine organische, in sich abgeschlossene darzustellen, zeigt sich dann auch in der Wiederkehr derselben Eintheilung, welche den Dimensionen des Innenraumes so vortrefflich angepasst ist, dass die grössere Seite die Eintheilung der kleineren, und zwar als ihren mittleren Theil, in sich enthält und nur um die Pilasterstellung vermehrt, welche als Trägerin der Tonnengewölbe wieder der kleineren Seite dient. Auch die Maasse sind darauf berechnet, überall einen Einklang zu geben und den Beschauer in einfache, leicht verständliche Verhältnisse einzuführen. Die innere Höhe der Kuppel ist fast das Doppelte der Grundlinie ihres Quadrates. Wiederholt scheint in den Maassen, sowohl des Flächenraumes, als der Höhe, das Verhältniss des sogen. Goldenen Schnittes beabsichtigt, nämlich, dass von zwei ungleichen Dimensionen die kleinere sich zur grösseren verhalte, wie diese zum Ganzen.

Leon Battista Alberti der jüngere Zeitgenosse Brunellesco's, der erste Theoretiker der neuen von diesem practisch angebahnten Bauweise, spricht von den musikalischen Proportionen der Bauten, ohne sie näher zu erklären, und unser Anonymus wiederholt dasselbe Wort unter den Vorzügen der antiken Architektur, welche Brunellesco in Rom sich anzueignen gesucht habe. Ohne Zweifel ist dabei an Verhältnisse dieser Art gedacht und es ist sehr wahr-

scheinlich, dass, wenn auch nicht das Wort, so doch der demselben zum Grunde liegende Gedanke von Brunellesco selbst ausging und dass er dergleichen berechenbare Proportionen, zu denen sein mathematischer Sinn hinneigte, schon bei den Alten zu finden geglaubt hat. In der That kommen sie in ähnlicher Weise auch in seinen anderen Bauten vor.

Der Einfluss der Antike ist in diesem ersten nach der Rückkehr von Rom ausgeführten Werke etwas stärker, als in seinen späteren Bauten. Während er in diesen gewöhnlich die Säulen durch Bögen verbindet, tragen hier Säulen und Pilaster durchweg gerades Gebälk mit dreigetheiltem Architrav, einem mit Medaillons und Engelsköpfchen verzierten Friese und wohlgebildetem Kranzgesimse. Aber dennoch bewegt er sich schon hier mit vollster Freiheit, modificirt die Antike nach seinem Gefühl und seinen Gedanken, selbst das so oft vorkommende korinthische Capitäl erhält bei ihm eine eigenthümliche Gestalt. Die Kuppeln bildet er zum Theil mit Rippen, also mit einer gothischen Reminiscenz, immer aber mit Gewölbzwickeln, wie sie erst in Byzanz erfunden und den römischen Baumeistern noch nicht bekannt gewesen waren. Auch die Anlegung von Wandbögen über dem geraden Gebälk, zur Motivirung der Kuppel, hat kein Vorbild in der Antike, und die Zusammenstellung von glatten Säulen mit cannellirten Pilastern, wie er sie hier in der Vorhalle und in seinen späteren Bauten wiederholt und mit offenbarer Vorliebe anwendet, entspricht dem römischen Herkommen nicht. Er weicht hier offenbar bewusster Weise von demselben ab, hält es für vortheilhafter, die freistehende Säule von dem benachbarten Pilaster zu unterscheiden, als beide gleich zu behandeln. Für die Kreisform hat er eine Vorliebe, die augenscheinlich nicht aus der Antike entlehnt ist; Medaillons sind ihm ein beliebter Wandschmuck und Fenster bildet er gern kreisrund, oder, wenn länglich, dann doch mit einem Halbkreise. Bei Fenstern und Thüren hält er den Begriff der Raumöffnung consequent fest, umgiebt sie daher mit einer überall gleichen Umrahmung und vermeidet, ihnen, durch das Kämpfergesimse oder gar durch Säulen unter dem Bogen, eine selbstständige constructive Bedeutung zu geben. Die Thüren sind rechtwinklig, wenn auch manchmal über dem Gesimse mit einem Rundbogen ausgestattet, aber er ist so besorgt, den Begriff der Einrahmung anzudeuten, dass er die Gliederung stets am Fusse des Thürpfostens rechtwinklig umbiegt, so dass sie nur durch die Thüröffnung abgeschnitten erscheint.

An diesem kleineren Gebäude lernen wir dann auch unseren Meister in einer Eigenschaft kennen, deren Geltendmachung er sich

an der grandiosen Domkuppel versagen musste, nämlich als Erfinder glänzenden, zugleich anmuthigen und charakteristischen Schmuckes. In der Vorhalle ist besonders die Wölbung der Sitz desselben; das Tonnengewölbe ist mit tiefen Casetten und mächtigen Rosetten, welche nach oben zu immer kräftiger gehalten sind, die kleine Kuppel mit vier Reihen von stark vertieften, runden Tellern reich verziert, die, nach oben zu abnehmend und ein grösseres Rund als Schlussstein umgebend, unten durch einen starken Wulst von Lorbeerblättern zusammen gehalten sind; diese letzten, vermöge der neuen Erfindung des Luca della Robbia, in glasirter Terracotta mit bunten, natürlichen Farben und Goldglanz prangend. Höchst bezeichnend für seine ornamentale Richtung ist die Ausstattung der Gewölbezwickel an dieser kleinen Kuppel. In die Ecke des Quadrates, welche, mit wirksamem Gegensatze gegen das daran anstossende Tonnengewölbe, scharf ausgebildet ist, ist nämlich eine Muschel gelegt, welche, mit ihren starken Rippen sich strahlenförmig ausbreitend, oben sich in die hier hervortretende Wölbung hineindrängt und so ein sprechendes Sinnbild der anstrebenden Kraft dieses stützenden Gewölbes giebt. Das Innere der Capelle ist, um die Wirkung der Proportionen nicht zu beeinträchtigen, im Ganzen einfacher gehalten; die constructiven Theile in grauem Sandstein, die Wandfelder und Gewölbflächen weiss. Nur die Engelsköpfchen in dem Friese und die Reliefs in den Medaillons sind weiss und blau in glasirter Terracotta. Indessen fehlt es auch hier nicht an Schmuck. Die Untersicht der Archivolten und die Profilirungen von Thüren, Fenstern, Blenden, Medaillons sind durchweg mit plastischen Ornamenten versehen, welche theils aus Bandgeflechten, Perlstäben, Ketten und anderen geometrischen Bildungen, bald antiken, bald gothischen Ursprungs, theils aber auch aus Blattgewinden und Kränzen bestehen, in denen die natürlichen Formen der einheimischen Flora unverkennbar wiedergegeben sind, die aber auch immer den Ausdruck der Function des bestimmten Gliedes in sinnreicher Andeutung enthalten und zugleich so maassvoll behandelt sind, dass sie der Einheit des Ganzen und der Wirkung seiner Verhältnisse niemals Eintrag thun. Die rege Productionskraft und die Lust an bildnerischer Wiedergabe der Natur stehen unter der bewussten Herrschaft des architektonischen Gesetzes.

Es schien nützlich, dies Erstlingswerk Brunellesco's genauer zu betrachten, weil es den ganzen Umfang seiner Bestrebungen am vollständigsten erkennen lässt. Es sind darin alle Grundzüge der Renaissance gegeben; die neue Bauweise war in seinem Haupte schon

fertig, sie trat aus ihm gerüstet, wie Minerva aus dem Haupte Jupiter's, hervor. Seine Nachfolger schlossen sich ihm fast ohne Beschränkung an; selbst einzelne, anscheinend ziemlich willkürliche Züge erhielten

Fig. 52.

Alte Sacristei von S. Lorenzo.

sich fast das ganze fünfzehnte Jahrhundert hindurch. So tief hatte er die Bedürfnisse seiner Zeit empfunden, so rein und energisch sie ausgeprägt.

Daher auch das rasche Verständniss, welches Brunellesco bei seinen kunstsinnigen Landsleuten fand. Giovanni de' Bicci, der Vater des Cosmus von Medici, welcher um 1425 die alte Sacristei von S. Lorenzo prachtvoll und zugleich als Grabstätte seines Hauses herstellen wollte, beauftragte damit unseren Meister und liess ihr im Wesentlichen die bereits an der Capelle der Pazzi bewährte Form geben. Nur dass die reizende Ausstattung der Schränke mit Tarsia, der Marmorschmuck der Chorschranken und besonders der unvergleichliche Marmorbrunnen in dem Seitengemache dem Meister neue Gelegenheit zur Bewährung seines decorativen Talentes darboten.

Unter den übrigen ihm zuzuschreibenden Gebäuden sind die beiden Kirchen von S. Lorenzo und S. Spirito wegen ihrer Grösse und gewisser charakteristischer Züge voranzustellen, obgleich sie nicht, oder doch nur zu sehr kleinem Theile, unter seiner Leitung ausgeführt sind. Der Neubau von S. Lorenzo war schon früher, als jene Sacristei, und zwar durch den Prior der Kirche, der sich für einen Baukundigen hielt, begonnen worden. Erst nach dem Tode des Giovanni de' Bicci, als das langsam fortschreitende Werk Bedenken erregte, zogen die reichen Familien, welche die Kosten deckten, unter ihnen vor Allem Cosmus von Medici, unseren Brunellesco zu, der denn auch einen Plan entwarf, dessen Ausführung (wahrscheinlich mit gewissen, den bereits bestehenden Anfängen gemachten Concessionen) beschlossen wurde, aber langsam fortschritt. Ungefähr um dieselbe Zeit, im Jahre 1428, wurde auf die dringenden Aufforderungen eines beliebten Kanzelredners beschlossen, statt und neben der kleinen, alten Kirche S. Spirito eine neue, würdige und grössere zu errichten. Auch hier traten die begüterten Familien des Viertels zusammen und liessen, wiederum durch Brunellesco, Plan und Modell anfertigen. Der Bau stockte aber bald und wurde erst da mit Eifer betrieben, als die bis dahin im Gebrauche gebliebene alte Kirche im Jahre 1471, also lange nach Filippo's Tode, abgebrannt war. In beiden Fällen waren zwar nicht bloss Zeichnungen, sondern auch Modelle von ihm vorhanden; aber diese erstreckten sich nicht auf die feineren Details und Ornamente, wurden auch wohl von den späteren Bauführern nicht genau befolgt, vielleicht sogar aus Böswilligkeit falsch gedeutet. Der anonyme Zeitgenosse führt darüber bittere Klage, und in S. Spirito sind in der That Missgriffe und Abweichungen von dem Style Brunellesco's bemerkbar. Aber S. Lorenzo lässt denselben, selbst in den Einzelnheiten, namentlich auch in der Ornamentation, erkennen, nur mit

Ausnahme der Kuppel, und die grosse Uebereinstimmung beider Kirchen bezeugt, dass auch die andere dem Gedanken nach noch unserem Meister angehört. Der Grundriss wird hier sogar seine Intentionen vollständiger wiedergeben, als in San Lorenzo, wo er durch die Anfänge des Chores und selbst durch seine eigene Sacristei an der freien Entwickelung der östlichen Theile gehindert war. Der Plan ist bei beiden der eines lateinischen Kreuzes, mit einer Kuppel auf der Vierung; im Langhause das Mittelschiff mit gerader Decke, die niedrigen Seitenschiffe mit flachen Kuppeln, an sie anstossend flache Nischen oder Capellen. In S. Spirito kommt

Fig. 53.

Grundriss von S. Lorenzo.

dann hinzu, dass die drei oberen Arme des Kreuzes gleicher Grösse und ebenfalls mit Seitenschiffen und Capellen auf allen vier Seiten ausgestattet sind. Der Abstand der Säulen ist der Breite der Seitenschiffe gleich, so dass diese aus quadratischen Feldern bestehen. Die Breite des Mittelschiffes beträgt das Doppelte dieses Maasses, so dass, wie in vielen romanischen Kirchen des Mittelalters, jedes Quadrat des Mittelschiffes auf jeder Seite von zwei Quadraten der Nebenschiffe begleitet ist. Die Nischen neben den Seitenschiffen sind zwar, den Säulenabständen gleich, geöffnet, haben aber nur die Hälfte als Maass der Tiefe. Diese Nischen sind in S. Lorenzo viereckig

und mit Tonnengewölben bedeckt, in S. Spirito halbkreisförmig, aber nur in der Mauerdicke, so dass das Aeussere auch hier eine gerade Mauer bildet. Auch der Chor hat keine hervortretende Rundung, sondern ist in beiden Kirchen geradlinig geschlossen. Der strenge Sinn unseres Meisters statuirt im Aeussern nur entschiedene Formen, entweder Centralbau oder rechtwinklige Mauern. Auch die Verhältnisse der Höhe sind höchst regelmässig. Die Höhe des Mittelschiffs ist gleich der doppelten Breite desselben, die Höhenverhältnisse der einzelnen Theile geben mehrfache, anregende Beziehungen. Die Scheidung der Schiffe erfolgt durch monolithe korinthische Säulen, die zwar nicht mehr, wie an der Capelle der Pazzi, durch gerades Gebälk, sondern durch Halbkreisbögen verbunden sind, doch so, dass diese nicht unmittelbar von dem Capitäl, sondern erst von dem Gesims eines dem Capitäl aufgelegten, aus allen drei Theilen des Gebälkes bestehenden Aufsatzes aufsteigen. Es ist nicht zu zweifeln, dass unserem Meister dabei die gleichen Gebälkstücke in den Thermen Diocletians und in der Basilika Constantins vorschwebten; aber schwerlich war es blosse Nachahmungssucht oder eine pedantische Rücksicht auf die antike Tradition, welche ihn dabei bestimmte, sondern mehr der Wunsch, eine schlankere Höhe der Stützen zu erlangen, ohne gegen die Gesetze der Säulenordnungen zu verstossen, und das Aufsetzen des Gewölbanfanges besser zu motiviren. Dagegen giebt er dann über den Arcaden ein breites, dreitheiliges Gebälk mit stark profilirtem Architrave, welches, der Pilasterhöhe unter der Vierung entsprechend, an den Langwänden fortgesetzt ist und hier das obere und untere Stockwerk kräftig begrenzt. Wie in der Vorhalle an der Capelle der Pazzi, sind auch in S. Lorenzo den freistehenden, glatten Säulen

Fig. 54.

Grundriss von S. Spirito.

cannelirte Wandpilaster gegenübergestellt und eben solche, nur von grösserer Dimension, ersetzen an den Pfeilern der Vierung die hochaufsteigenden Dienste des gothischen Styles. In S. Spirito hat man diesen Verstoss gegen das klassische Herkommen vermeiden zu müssen geglaubt und die cannelirten Pilaster an der Capellenwand durch Halbsäulen, die an den Pfeilern der Vierung aber durch glatte Pilaster ersetzt. Beides keinesweges zum Vortheile des Gebäudes, dem dadurch eine kräftige Betonung der Verticale und die wirksame Gliederung der beschatteten Seitenwände entgeht. Dieser Aenderung ist es grossentheils zuzuschreiben, wenn die Schönheit und Eleganz der schlanken Säulen, und besonders der hochstrebenden Pfeiler

Fig. 55.

Durchschnitt von S. Lorenzo.

unter der Kuppel hier nicht so günstig wirkt, wie in jenem älteren Bau.

Die Ornamentation ist in S. Lorenzo mit derselben Frische der Phantasie, die Profilirung mit derselben Feinheit des Sinnes ausgeführt, wie in der Capelle der Pazzi. Besonders hervorzuheben ist die, nach dem von Brunellesco hier gegebenen Beispiele, nachher in Toscana einheimisch gewordene Ausbildung der Arcaden über den freistehenden Säulen. Während nämlich die Unteransicht derselben, nach römischer Sitte, durch Gliederung und eingelegte, mannigfach verzierte Rundstäbe belebt ist, ist auch die Vorderansicht mit einer reichen Profilirung von concentrischen Linien ausgestattet, welche,

der Bildung des korinthischen Architraves entsprechend, durch einen kräftigeren Rundstab abgeschlossen und mannigfach verziert sind. Schon in der spätrömischen Architektur, sobald man Bögen auf freistehende Säulen setzte, war diese Behandlung der Arcaden aufgekommen, aber roh und oberflächlich, während Brunellesco durch die stärkere oder schwächere Betonung der einzelnen Stäbe, durch den Schwung ihrer Linien und durch die in dieser Weise erlangte Ausstattung des schlanken Bogenanfanges dem Ganzen einen grossen Reiz zu geben wusste.

Gleichzeitig mit dem Bau von S. Lorenzo hatte Brunellesco auch den des neuen Findelhauses (Spedale degli Innocenti) zu leiten, dessen nach dem Platze der Annunziata geöffnete Säulenhalle noch heute so erhalten ist, wie er sie hinterliess, in den Zwickeln der Bögen mit den reizenden Medaillons von Wickelkindern, aus der Werkstatt der della Robbia, freilich aber auch mit den Missgriffen seines Schülers und Bauführers Francesco della Luna, welche ihn nach seiner Rückkehr von einer Reise in Zorn setzten. Diese Missgriffe werden die etwas schwere Haltung des Obergeschosses verschulden, während die darunter stehende Säulenhalle, mit ihren sehr weiten, die Höhe der Säulen übersteigenden Abständen und ihren genügend, aber eher sparsam profilirten Bögen, den Charakter der Einfachheit und Leichtigkeit, dessen dies Gebäude nach seiner Bestimmung bedurfte, in sehr anmuthiger Weise ausspricht. Jenes dreitheilige Gebälkstück, das in den beiden grösseren Kirchen den Uebergang zwischen dem Capitäl und dem Bogenanfang bildete, ist hier zwar nicht wiederholt, aber auch noch nicht ganz aufgegeben, sondern nur zu einem auf einer eingezogenen Platte ruhenden Gesimse herabgesetzt. Man sieht, wie frei Brunellesco sich bewegte und wie sehr er jenen Aufsatz nicht als ein stylistisches Erforderniss, sondern nur als ein nach Umständen zu modificirendes Mittel zur Erlangung schlanker Stützen betrachtete.

Ebenfalls gleichzeitig begann er auch den Bau der Badia von Fiesole, eines Klosters an der von Florenz her nach der hochgelegenen Nachbarstadt führenden Strasse, das Cosmo von Medici zu Gunsten eines gelehrten Freundes und mit dem Zwecke eines Landaufenthaltes für sich selbst gründete. Das Ganze trägt den Charakter eines einfachen, der Beschaulichkeit gewidmeten, aber bequem eingerichteten Landsitzes. Auch die Kirche ist in diesem Sinne

eingerichtet. Sie ist einschiffig, in Kreuzgestalt, mit Tonnengewölben bedeckt und mit einer Kuppel über der Vierung. Die kräftig profilirten Tragebögen der Kuppel und die cannelirten Pilaster, auf welchen sie ruhen, sind die einzigen einigermaassen geschmückten Theile, während die flachen Seitencapellen, welche sich im Langhause öffnen, nur eine einfache Einrahmung haben, welche ohne Capitäl den Bogen umfasst.

Ein anderer kirchlicher Bau unseres Meisters ist leider bei den ersten Anfängen geblieben. Filippo Scolari aus Florenz, bei einer Handelsreise in ungarische Kriegsdienste gerathen, hier zu der hohen Würde eines Obergespans von Ungarn aufgestiegen und daher von den Italienern Pippo Spano genannt, hatte bei seinem Tode (1426) seinem Bruder und Erben die Errichtung eines Camaldolenserklosters auferlegt. Dieser begann damit auf einem Landgute, kam aber nicht weit, bis dann endlich durch päpstliche Genehmigung die Verpflichtung dahin beschränkt wurde (1434), bei dem in Florenz bestehenden Kloster desselben Ordens eine neue Kirche zu erbauen. Brunellesco, damit beauftragt, machte dazu einen höchst originellen Plan, der sogleich in Ausführung genommen wurde. Wenige Jahre darauf aber bemächtigte sich die Regierung, in einem Augenblicke der Geldverlegenheit, der dazu von der Familie Scolari hinterlegten Summe, so dass der Bau stockte und bis heute nicht fortgesetzt ist. Der Bauplatz wird von den Mönchen des Klosters als Küchengarten benutzt, aber die dazwischen aufrecht stehenden Mauern und Pfeiler in einer Höhe von etwa 16 Fuss und eine, wiewohl beschädigte Zeichnung des Meisters geben uns eine Vorstellung von dem Plane und gestatten uns, der Versicherung des Vasari beizustimmen, dass diese Kirche, wenn vollendet, eines der sehenswerthesten Werke Italiens geworden sein würde. Es sollte nämlich ein im Innern achteckiger, im Aeussern sechszehneckiger Centralbau werden. Acht kräftige Pfeiler, an den inneren Ecken mit korinthischen, und zwar, wie die unvollendete Arbeit erkennen lässt, cannelirten Pilastern bekleidet und über dem Gebälk derselben durch Bögen verbunden, sollten den achteckigen Tambour mit kreisförmigen Fenstern und endlich eine durch Rippen getheilte halbkreisförmige Kuppel tragen. Um diesen achteckigen Mittelraum herum liegen dann zwischen den Pfeilern ebenso viele überwölbte Räume von völlig gleicher Gestalt und Höhe, von denen der eine durch eine Vorhalle als Eingang bezeichnet ist, die sieben anderen aber Capellen bilden, welche durch schmale, in den Pfeilern ausgesparte Oeffnungen verbunden sind und im Aeussern den inneren Kuppelraum als ein niedrigerer Umgang

mit sechszehneckiger Mauer, umschliessen, an welcher die den inneren Pfeilern entsprechenden Seiten durch nach aussen geöffnete Nischen erleichtert und belebt sind. Auf dem Dache dieses Umgangs sollten dann acht auf den inneren Pfeilern ruhende Strebemauern die Ecken des Tambours stützen. Es ist ein höchst verständiger, solider, in constructiver Hinsicht durchdachter, aber zugleich höchst genialer und kühner Plan. Nachdem es ihm eben gelungen, die Kuppel als bekrönenden Theil eines grösseren Gebäudes zu bisher unbekannter Bedeutung auszubilden, thut Brunellesco sofort den zweiten, nicht minder kühnen Schritt und macht sie in ihrer neuen, von ihm ausgebildeten Gestalt zum leitenden Princip eines selbstständigen Gebäudes. Die vorhergegangenen Jahrhunderte hatten die Rundform nur in einfachster Gestalt, und zwar nur bei Baptisterien, für grössere Kirchen aber nur die Form des lateinischen Kreuzes gekannt, und er selbst hatte sich diesem Herkommen bei seinen früheren Bauten gefügt; hier emancipirt er sich aber und giebt der Centralanlage eine gleiche Berechtigung.

Auch an Wohnhäusern und öffentlichen oder privaten Palästen war er vielfach thätig; sein anonymer Biograph nennt mehrere derselben. Allein der bedeutendste Auftrag dieser Art entzog sich ihm: Cosmo von Medici verlangte nämlich von ihm das Modell für einen Palast, den er in der Nähe von S. Lorenzo bauen wollte; dasselbe fiel aber so prachtvoll aus, dass der vorsichtige Mediciäer üble Nachrede fürchtete und nicht darauf eingehen wollte, was dann Brunellesco so gründlich ärgerte, dass er sein Modell zerschlug. Dafür ward ihm später von einem anderen reichen Bürger, Luca Pitti, der Bau des grandiosen Palastes übertragen, der noch heute den Namen desselben führt; auch dieses Werk blieb unvollendet und erhielt den Ausbau nach der Gartenseite erst sehr viel später und zwar, da das Modell verloren gegangen war, in ganz anderem Geiste. Aber die Façade war doch schon über die erste Reihe der Fenster hinaus gefördert und diese Anfänge genügten, um den neuen und genialen Gedanken, auf dem fortan der florentinische Palastbau beruhte, festzustellen. Dieser Gedanke bestand nämlich darin, den Charakter des Massenhaften, Gewaltigen, Kriegerischen, den die festen Häuser des städtischen Adels früher unbeabsichtigt durch ihre schweren Mauern und die Zwecke der Vertheidigung gehabt hatten, künstlerisch auszubilden und zum bleibenden Ausdrucke des Wohnsitzes edler Familien zu erheben. Die bedeutende Ausdehnung, welche der damals mächtige Bauherr seinem Hause geben wollte, und die Lage desselben nicht in einer engen Strasse, sondern auf freiem, ansteigen-

den Terrain, waren diesem Zwecke günstig; aber das Wesentliche, was diesen Palast zum Vorbilde für spätere ähnliche Bauten machte, die Bildung der Mauern aus gewaltigen Rusticaquadern und die schmucklose Anordnung der Oeffnungen, war ganz das Werk unseres Meisters.

In plastischen Arbeiten scheint dieser sich seit jener Niederlage bei der Concurrenz zu der Thüre des Baptisteriums nicht weiter versucht zu haben, wohl aber finden wir ihn neben den Werken monumentaler Baukunst vielfach mit mechanischen Unternehmungen beschäftigt. Noch während des Kampfes um die Domkuppel und bei dem Beginn derselben, also zu einer Zeit, wo man ihn ganz von dieser grossen Aufgabe erfüllt meinen sollte, hatte er ein Schiff erfunden, welches den Waarentransport auf dem Arno bedeutend erleichtern sollte, und liess sich dafür im Jahre 1421 ein dreijähriges Patent mit gewissen Zusicherungen ertheilen (Gaye, I, 547). Er wird in dieser Urkunde als ein höchst scharfsinniger und in Erfindungen bewundernswerther Mann bezeichnet und scheint sich also schon früher in ähnlicher Weise hervorgethan zu haben. Als im Jahre 1429 die Belagerung der Stadt Lucca durch die Florentiner sich in die Länge zog, trat er mit einem Plane hervor, Lucca durch Herbeileitung eines Flusses zur Insel zu machen oder auch zu überschwemmen, und wusste dafür einige einflussreiche Männer, namentlich Cosmo von Medici, zu gewinnen. Er wurde daher mit grossen Vollmachten ins Lager gesendet und begann mit 3000 zu diesem Zwecke aufgebotenen Bauern zu arbeiten. Der Erfolg war aber so ungünstig, dass das Unternehmen aufgegeben werden musste und ein Spottlied auf Brunellesco in den Strassen gesungen wurde. Allein dies Misslingen war vorübergehend und konnte die einsichtigen Leiter der Stadt nicht abhalten, sich seiner ferner zu bedienen. Sie forderten ihn auf, Vorschläge für die Befestigung der Stadt Pisa und dann für die des Fleckens Vico Pisano zu machen, und diese fielen so befriedigend aus, dass sie unverändert ausgeführt wurden und ihm von den versammelten Kriegsobersten die äussersten Lobsprüche zuzogen. Sein Ruhm verbreitete sich daher über ganz Italien. Filippo Maria Visconti berief ihn 1434 nach Mailand zu einem Festungsbau, der Markgraf von Mantua übertrug ihm 1445 die Leitung der Wasserbauten am Po, und auch in Rom soll er unter Papst Eugen IV. zugezogen worden sein. In Florenz hielt man ihn für den Erfinder eines künstlichen Apparates, durch welchen in der Kirche S. Felice lange Zeit hindurch alljährlich eine glänzende Darstellung der Verkündigung gegeben wurde, bei welcher lebende Kinder, durch starke

Eisenbände gehalten, als Engel in der Luft schwebten und aus dem Kreise der um Gott den Vater versammelten Heerschaaren der Erzengel zur Jungfrau herabstieg. Vasari giebt davon eine weitläufige Beschreibung.

Brunellesco war von Gestalt klein und unscheinbar; Vasari nennt ihn sogar hässlich, obgleich die auf uns gekommenen Bildnisse, namentlich das auf seinem Grabe befindliche, von seinem Schüler Bugiano herrührende, keinesweges unangenehme Züge zeigen. Sein Benehmen war liebenswürdig, gegen Männer, die ihm imponirten oder von denen er lernte, ehrerbietig und fügsam, gegen Altersgenossen und Freunde theilnehmend, uneigennützig, wohlwollend, gegen Feinde und Neider aber zurückhaltend, misstrauisch, man möchte fast sagen arglistig. Der vorherrschende Zug in seinem Charakter war die edle Ehrbegierde, sich durch nützliche und bedeutende Leistungen auszuzeichnen, verbunden mit einer Kühnheit des Geistes, die ihn nach den höchsten Zielen streben liess. Vasari spricht dies mit einem Worte aus, das zwar mehr seiner eigenen Zeit, als der des Brunellesco angehört, aber doch für den ächt italienischen Charakter desselben höchst bezeichnend ist. Er schreibt ihm eine „smisurata terribilità", eine maasslose, energische Leidenschaftlichkeit zu, welche, wie er erklärend hinzufügt, ihn antrieb, stets schwierige und fast unmögliche Dinge zu unternehmen und zu allgemeinem Erstaunen durchzuführen, welche ferner den Aufgaben, die ihm unter die Hände kamen, so unbedeutend sie scheinen mochten, eine gewisse Grossartigkeit verlieh. Der Eifer, zu schaffen, seine Talente für Andere, für das Vaterland, für die Nachwelt zu verwenden, war verbunden mit dem Bedürfniss, dafür anerkannt zu werden, Ruhm zu erlangen. Dafür war ihm keine Anstrengung zu gross, kein Opfer zu schwer, die höchste Anspannung seiner Kräfte schon selbst ein Genuss. Er arbeitete dafür mit einer Beharrlichkeit und Hingebung, die durch keine Lockungen unterbrochen, durch keinen Widerstand geschwächt wurde; aber er verschmähte auch nicht die Mittel der Vorsicht oder List, um sich den Erfolg zu sichern. Sein Leben wurde dadurch ein ernstes und mühevolles; er hatte stets zu sinnen und zu arbeiten und zugleich gegen wirkliche oder vermeintliche Angriffe oder Intriguen seiner Nebenbuhler sich zu wehren und zu kämpfen. Edle Offenheit ist in den Geschichten der italienischen Künstler ein seltener Zug; auch Brunellesco befürchtete stets, dass seine Gedanken von Anderen ausgebeutet werden möchten und wurde daher verschlossen. Aber das hinderte ihn nicht, gesellig und heiter zu sein; auch dies war ein

Gebiet, auf dem er nicht zurückstehen durfte. Die Gabe des Gesprächs und rascher, treffender Einfälle fehlte ihm keineswegs. Vasari lässt ihn bei dem Streite über die Domkuppel den bedeutungsvollen Scherz mit dem Ei ausführen, der sonst von Columbus erzählt wird, und ein späterer, italienischer Schriftsteller legt ihm bei einer spöttischen, auf die Kleinheit seiner Figur anspielenden Aeusserung des Papstes Eugen IV. eine Antwort in den Mund, die fast mit dem bekannten, stolzen Worte des Archimedes übereinstimmt. Aber auch aus dem zuverlässigen Berichte des Anonymus ergiebt sich, dass er schlagende, effectvolle Worte liebte und selbst für sehr künstlich ausgedachte und beharrlich ausgeführte Scherze Zeit und Laune hatte. Die Novelle vom dicken Tischler (del Grasso legnajuolo, abgedruckt unter Anderem in den Cento novelle antiche, II, 249, und in Piacenza's Ausgabe der Notizie des Baldinucci, I, 539), welche in Italien eine gewisse Berühmtheit erlangt hat und deshalb hier erwähnt werden mag, ist nach der Versicherung jenes Zeitgenossen keine Dichtung, sondern ein wirklicher und von Brunellesco veranstalteter Hergang. Einen Menschen dadurch, dass man ihn mehrere Tage lang nur mit Solchen zusammentreffen lässt, welche ihn für eine andere, ihm wohlbekannte Persönlichkeit zu halten vorgeben und von ihm selbst wie von einem Dritten und Abwesenden sprechen, ist zwar nach unseren Begriffen ein grausamer und zu weit getriebener Scherz, wie er denn auch in der Novelle selbst einigermaassen tragisch schliesst; aber es ist anzuerkennen, dass die ganze Anordnung der Scenen, durch die der arme Gequälte durchgehen muss, sehr geschickt und wohl geeignet war, ihn an sich selbst irre zu machen und zu verwirren, und es ist nicht unmöglich, dass Brunellesco's Künstlernatur hier ein Mal in der Freude über den künstlich ersonnenen Plan die billige Rücksicht auf jenen Genossen vergessen hat, während er sonst liebevoll und wohlwollend war. Er ist, so viel wir wissen, nie verheirathet gewesen, hatte aber einen Pflegesohn, den er vielleicht schon seit 1420 als kleinen Knaben zu sich nahm und erzog und ihn in seinem Testamente, neben Legaten zu wohlthätigen Zwecken und zu Gunsten seiner mütterlichen Verwandten, zum Erben einsetzte. Es war dies Andrea di Lazero di Cavalcante, nach seinem Geburtsorte Bugiano genannt, ein Marmorarbeiter, der nach dem Tode Brunellesco's in einer öffentlichen Urkunde dankbar bekennt, dass er als ein armer Junge von Filippo erzogen sei und keinen anderen Wunsch habe, als dem Andenken desselben Ehre zu machen.

Brunellesco endete, 69 Jahre alt, am 16. April 1446 sein thätiges

Leben, jetzt endlich allgemein bedauert und betrauert. Die städtischen Behörden beschlossen, dass er im Dome selbst, für den er so viel geleistet, eine ehrenvolle Grabstätte finden solle. Da wurde er dann in ehrenvoller Begleitung aller Künstler und zahlreicher Armen, die in ihm einen Wohlthäter verloren, beigesetzt, die Stelle aber, neben der Gruft Giotto's, durch eine Marmortafel bezeichnet, auf welcher die dankbare Stadt eine von ihrem Kanzler, dem gelehrten Carl Marsuppini, verfasste Inschrift durch Brunellesco's Pflegesohn Bugiano eingraben liess. Sie ist keineswegs übertrieben, vielmehr kaum dem Verdienste des Mannes genügend. Wie Grosses Filippo in der dädalischen Kunst geleistet, so etwa lautet sie, beweise das wunderbare Gewölbe des berühmten Tempels, in dem der Leser sich befinde, beweisen dann aber auch zahlreiche, von ihm mit „göttlichem Geiste“ erfundene Maschinen; weshalb denn, wegen der ausgezeichneten Gaben seines Geistes und seiner seltenen Tugenden, die dankbare Vaterstadt ihn hier bestatten lasse. Es scheint also, dass nur die technische Meisterschaft seinen Zeitgenossen imponirte und dass man sich bei seinem Tode seiner Bedeutung noch nicht in ihrem ganzen Umfange bewusst war. Wie zur Betrachtung hoher Gebirge, gehört zur Schätzung grosser Männer eine gewisse Entfernung; erst nach einem oder mehreren Menschenaltern wird es klar, wie fruchtbar und umfassend ihre Gedanken waren, wie langer Zeit es bedurfte, um sie zu erschöpfen.

Auf dem Gebiete der Baukunst hat kaum jemals ein Einzelner eine so nachhaltige, so durchgreifende Wirkung ausgeübt, so sehr einer ganzen Epoche sein individuelles Gepräge aufgedrückt, wie er. Alle besseren Bauten der italienischen Frührenaissance gehören seiner Schule an; der Plan der Capelle der Pazzi wurde mit geringen Aenderungen von ihm in der Sacristei von S. Lorenzo, von Michelozzo in S. Eustorgio in Mailand, noch 1485 von Antonio di San Gallo in S. Maria delle Carceri in Prato nachgeahmt. Die Art seiner Ornamentation, seiner Bogengliederung wurde für Alle maassgebend. Sobald seine Lehren ganz vergessen waren, ging die italienische Baukunst dem Verfalle entgegen. Er verdankt diese Bedeutung zum Theil dem Zeitalter, in welchem er lebte. In früheren Perioden, so lange die Architektur die überwiegend nationale, unpersönliche Richtung innehielt, welche ihr allerdings die günstigste ist, gingen auch die Fortschritte aus gemeinsamer Arbeit, nicht aus dem Beispiele eines Einzelnen hervor. Nachdem das System der Subjectivität völlig entwickelt war, Jeder selbstständig und originell sein wollte, benutzte man wohl die begabtesten Meister, aber ohne

es einzugestehen. Nur in dieser Zeit des Ueberganges, wo das Bedürfniss des geistigen Zusammenhanges noch bestand, aber doch schon der Individualität grösseren Spielraum liess, war eine solche Wirksamkeit möglich. Aber dennoch war es das Verdienst Brunellesco's, dass er sofort das Richtige traf und, indem er mit seiner willensstarken Persönlichkeit die Schranken des Hergebrachten brach, die Principien fand, welche ihn leiten und vor dem Verirren in wüste Willkür bewahren konnten. Es war zunächst die Natur, an die er sich hielt. Zuerst die abstracte, mathematische und statische Natur, die Grundlage architektonischer Construction, die er tiefer zu ergründen und kühner zu beherrschen strebte, als seine Vorgänger. Dann aber auch die wirkliche, organische Natur, die er mit bildnerischer Neigung in der Ornamentation reproducirte. Die Vermittelung zwischen beiden, zwischen jener ersten und dieser letzten Aufgabe, gewährte ihm dann allerdings die antike Kunst, die er, nach der in Italien herrschenden Stimmung, als die vaterländische und in Folge seiner Studien als seine Lehrerin und als eine durchbildete, meisterliche Leistung verehrte. Aber sie war ihm nicht Zweck, sondern Mittel. Es fiel ihm nicht ein, antike Bauten zu copiren, moderne Bedürfnisse in ein ihnen fremdes Kleid zu hüllen. Er suchte an der Antike nur das Wahre und Richtige zu lernen; sie war ihm die Vertreterin und Verkündigerin der Natur oder doch das Mittel, sich gegen Willkür und unsicheres Umherirren zu schützen. Er vertraute, dass sie die in dieser begründeten, aber verborgenen Gesetze gefunden und ausgeübt habe, und folgte ihr darin, so lange er zweifelte. Wo er diese Gesetze selbst erkannt zu haben glaubte, ging er seinen eigenen Weg, und auch wo er die antike Form anwandte, war es immer sein eigenes, allerdings durch den Umgang mit ihr geübtes und gestimmtes Gefühl, welches Maass und Verhältnisse zu bestimmen und die Harmonie zwischen den verschiedenen Elementen zu halten lehrte. Das Persönliche ist also schon in höherem Grade, als auf früheren Stufen der Baukunst, das Entscheidende, aber es tritt bei ihm noch so mässig, so von objectiven Stoffen erfüllt auf, dass es noch keine persönliche Reaction hervorrief, sondern für seine Nachfolger lange Zeit hindurch maassgebend wurde.

Alphabetisches Ortsregister

der im VIII. Bande erwähnten Kunstwerke.

Ein der Seitenzahl beigefügter Stern bedeutet eine in den Text gedruckte Abbildung; der beigefügte Buchstabe n. verweist auf die Anmerkungen.

Alphabetisches Register

der im VIII. Bande erwähnten Künstlernamen.

(A. bedeutet Architekt, B. Bildner, M. Maler. Die Künstler sind nach ihren Vornamen geordnet.)

Druck von Bär & Hermann in Leipzig.